



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
Ano 2011

**Marta Luísa Fernandes de Sèves Tojal** **Proposta de programa para o ensino vocacional:  
terceiro grau de piano**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte



Dedico este trabalho a todos os que me apoiaram



## **o júri**

Presidente

**Professora Doutora Nancy Louísa Lee Harper**

Professora Associada com agregação da Universidade de Aveiro

Vogais

**Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana**

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

**Professora Doutora Maria do Rosário da Silva Santana**

Professora Coordenadora do Instituto Politécnico da Guarda (Arguente Principal)



## **agradecimentos**

Agradeço à Professora Doutora Helena Santana, ao Professor Fausto Neves, à família, amigos e a todos os que me acompanharam neste longo processo de aprendizagem





**palavras-chave**

Competências, ensino-aprendizagem, performance, piano, programa, currículo

**resumo**

O presente trabalho propõe-se a apresentar um novo programa de piano para o ensino vocacional de música a nível oficial relativamente ao terceiro grau. A investigação contém um enquadramento e fundamentação teórica visando caracterizar o processo de ensino-aprendizagem e a relação professor-aluno aí manifesta, bem como uma análise de algumas das pedagogias utilizadas atualmente e no nosso entender, as mais pertinentes. Este estudo fundamenta um trabalho de pesquisa que nos levou à elaboração de uma proposta de programa de piano assente na aquisição de competências e valências e não na sugestão de repertório a executar.



**keywords**

Skills, learning-teaching process, performance, piano, curriculum

**abstract**

The work below is about a new piano program for the third level of piano learning in artistic schools. It contains a bibliography research that tells the nature of the learning-teaching process and the teacher-pupil relationship that exists in this process. It has also an analysis of some of the most important ways of teaching piano nowadays. This analysis is directly related with an investigation work that leads us to a new curriculum with clear skills that students are supposed to reach, and a not a simple description of repertoire that they must play.



## Índice

<i>Introdução</i> .....	9
<i>A</i> .....	13
<i>Enquadramento Teórico e fundamentação</i> .....	15
<b>A1. Piano – o instrumento e o pianista</b> .....	16
Considerações históricas acerca da génese e técnica do piano .....	16
Técnica na performance do piano – parâmetros a considerar .....	18
Participação do braço na técnica pianística .....	18
Breves referências sobre o funcionamento sistema nervoso .....	24
Desenvolvimento da coordenação motora .....	28
Desenvolvimento da velocidade .....	30
Relaxamento e tensão .....	32
Coordenação e adaptação ao piano .....	34
Ajustamento ao teclado .....	34
Agilidade digital .....	36
Orientação espacial .....	35
Regulação de energia/dinâmica .....	37
<b>A2.Didática e pedagogia do piano</b> .....	38
Características de um bom professor .....	38
Método de ensino .....	40
Adaptação ao aluno .....	41
Currículo .....	41
<i>B</i> .....	45
<i>Realização do estudo observacional</i> .....	47
<b>B1.Preparação do registo de dados</b> .....	47
Descrição do modelo e justificação .....	47
Adaptação do modelo á recolha de campo e sua aplicação .....	48
<b>B2.Aplicação investigativa/ recolha de campo</b> .....	49
Apresentação e análise dos resultados .....	50
Discussão dos resultados e conclusão .....	57

<i>C</i> .....	61
<i>Construção do programa proposto</i> .....	63
<b>C1.Comparação entre diversos programas de piano relativamente ao terceiro grau</b> .	63
<b>C2.Proposta de programa para o terceiro grau do ensino vocacional de piano</b> .....	67
Sugestão de repertório e resumo do programa.....	82
Justificação do programa escolhido .....	83
<i>Conclusão</i> .....	85
<i>Anexos</i> .....	91
<b>Anexos I</b> .....	93
<b>Cartas de consentimento informado</b> .....	93
1.1.Carta ao Diretor do Conservatório .....	93
1.2.Carta aos professores de piano .....	94
1.3. Carta aos encarregados de educação .....	94
<b>Anexos II</b> .....	96
<b>Modelo de aquisição de dados</b> .....	96
<b>Anexos III</b> .....	100
<b>Programas de piano do ensino oficial público vocacional de música</b> .....	100
2.1. Programa do conservatório de Aveiro .....	100
2.2.Programa do conservatório de Coimbra .....	101
2.3. Programa do conservatório do Porto.....	103
2.4. Programa do conservatório de Braga .....	104
2.5. Programa do conservatório de Lisboa.....	105
<b>Anexos IV</b> .....	106
Tabelas de observação.....	106

## **Lista de Tabelas**

Tabela comparativa relativa a Escalas.

Tabela comparativa relativa a Arpejos.

Tabela comparativa relativa a Estudos.

Tabela comparativa relativa à obra polifônica.

Tabela comparativa relativa à Sonatina ou andamento de Sonata.

Tabela comparativa relativa a Peças.

Tabela de Programa e listagem de Obras.





## *Introdução*

Analisando os programas de diferentes estabelecimentos de ensino oficial, nomeadamente do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, Escola de Música do Conservatório Nacional, Conservatório de Música do Porto, Conservatório de Música de Coimbra e Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, verificamos que não transmitem de forma clara, os objetivos e competências técnico-musicais a atingir no final de cada ano/nível. Os programas em vigor consistem numa sugestão de repertório cuja última reformulação com alterações significativas, data de 1974.

Na época, não existia formação superior na área da música, ao nível das universidades ou escolas politécnicas. O facto de o programa, nomeadamente o da Escola de Música do Conservatório Nacional, não ter sido reformulado ao nível de objetivos e valências claras para cada nível, faz com que o mesmo se desadeque à realidade atual do ensino da música em Portugal. Sendo um programa de referência na determinação dos conteúdos e objetivos por parte das outras escolas do país, mais grave, no nosso entender, se constitui o facto e, mais relevante, a nossa investigação e proposta de trabalho.

Assim, aquilo a que me proponho, é refletir sobre este mesmo programa e, definir, um conjunto de competências, objetivos e valências a atingir em cada nível de ensino. Sendo o tempo escasso, cingir-me-ei apenas a um nível, o terceiro. A sua escolha sustenta-se em várias razões. A primeira, o facto de pertencer ao curso básico de música para o ensino vocacional, estando entre o primeiro e o quinto grau. Embora fosse com certeza construtivo efetuar este trabalho abrangendo o ensino complementar, considero prioritário fazê-lo no ensino básico pois é neste que os alunos adquirem competências de base, cuja qualidade de aprendizagem durante o mesmo, influenciará diretamente a evolução dos alunos nos graus seguintes. O terceiro grau situa-se precisamente entre os anos iniciais e os últimos do ensino básico sendo um nível de extrema importância: por um lado é a consolidação de conhecimentos dos dois anos anteriores; por outro, a preparação para o final do curso básico. Antes de sair a nova legislação, a conclusão do terceiro grau conduzia obrigatoriamente à realização de um exame final. Dois anos mais tarde, outra prova era realizada no quinto grau, sendo o terceiro um exame preparatório. Assim, pensamos relevar a importância da necessidade de redefinição de um programa com base em competências musicais bem determinadas e reflexivas sobre a importância e necessidade de aquisição de competências específicas neste nível de ensino. Este trabalho será devidamente fundamentado no âmbito do projeto educativo.

No contexto do trabalho e de análise propostas, sugiro que, ao invés de cada grau de ensino ser acompanhado apenas por uma sugestão de repertório, seja nivelado por um conjunto de critérios, objetivos, competências e valências a atingir no período letivo correspondente. Desta forma, pensamos que se criará uma clivagem menos acentuada entre alunos do mesmo grau de ensino, pois todos os professores teriam os mesmos objetivos de trabalho sem centrar a sua atenção unicamente num repertório proposto mas, sim, em critérios e competências a atingir por todos. Pensamos que desta forma conseguiríamos também, de maneira mais direta, atender aos interesses musicais de todos, e não apenas aqueles sugeridos pelo conjunto de peças. Este revela-se, frequentemente, diminuto e aniquilador ao nível da expressividade e emotividade dos intervenientes no processo educativo, tanto professores como alunos.

Na sequência desta proposta, surgem diversas questões sobre as quais me proponho refletir, procurando responder e posteriormente solucionar na apresentação de uma proposta de programa em concreto. Persiste no entanto a dúvida sobre se a determinação de um programa no qual consta apenas uma sugestão de repertório, permite aos professores desenvolver no aluno competências específicas de uma forma gradual ou, se o facto de os diversos graus de ensino serem nivelados por repertório, não suscita uma certa “pressão” nos professores por terem de incutir nos alunos um repertório imposto, e pouco flexível ao nível musical.

Na minha perspetiva, a determinação de objetivos, competências e valências técnico-musicais para o nível em análise, facilita o processo ensino/aprendizagem, uma vez que passariam a existir critérios de avaliação base impostos, e a considerar, na avaliação de todos os alunos num mesmo grau. Considero pedagogicamente mais correto e construtivo, que as competências se reflitam no repertório em vez de ser o repertório a espelhar as competências. Será com certeza, mais coerente colocar aquilo que efetivamente o aluno tem de saber fazer/executar, como ponto de partida, em vez de obras a serem executadas.

Visando esclarecer esta problemática e tentando responder a todas estas questões, proponho-me realizar um estudo longitudinal, ecológico, utilizando como metodologia de trabalho uma recolha de campo cuja natureza da manipulação da intervenção é quasi-experimental, assistindo a um período correspondente a cerca de dois meses de aulas no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, de alunos que se encontrem no terceiro grau na área de piano. Pretende-se com esta recolha de dados, ao longo do tempo, relativamente a competências e repertório adquiridas e realizado, num mesmo grau, analisar a

evolução musical de cada aluno e refletir sobre a minha proposta de programa. No entanto, só depois da confrontação dos dados é que poderei concluir, se de facto o ensino obtém melhores resultados e se é mais baseado nas competências a adquirir, ou no repertório e, até que ponto a minha proposta pode contribuir para uma otimização do processo de ensino/aprendizagem.

Além disto, esta recolha de campo dar-me-á uma noção do nível médio de um aluno do terceiro grau, para que eu possa, futuramente, e através do cruzamento de dados em relação a cada aluno, definir competências e valências técnico-musicais comuns a todos. Para além deste grande objetivo, quero com esta minha investigação contribuir para uma melhor uniformização do ensino do piano em Portugal. Neste sentido, a minha proposta de programa permitirá concretizar um outro conjunto de conteúdos, nomeadamente: conferir uma maior uniformidade de competências num mesmo grau de ensino, na área do piano; permitir uma mobilidade de alunos de uma escola para outra, sem que haja uma clivagem acentuada de competências e objetivos alcançados; contribuir para um ensino artístico mais uniformizado salvaguardando um nível mínimo de valências e competências musicais a atingir num mesmo grau de ensino; criar um modelo de programa para o ensino vocacional da música na área do piano no terceiro grau baseado na aquisição de competências, e não apenas em repertório; estabelecer objetivos claros a atingir ao longo dos nove meses de trabalho; acompanhar a enumeração das competências técnico-musicais, com uma sugestão de repertório em conformidade com as mesmas; estabelecer um número mínimo de apresentações em público para os alunos; por fim, consciencializar os mesmos para a importância da performance em público e da responsabilidade que esta exige.

Foi pelo facto de ter experienciado esta clivagem entre escolas e instituições, num mesmo grau, seja como aluna ou como professora, que optei pelo tema referido, e considero de extrema importância o cumprimento dos objetivos referidos.

Como docente deparei-me com bastantes dificuldades em dois estabelecimentos diferentes. Num, leccionei a alunos que estavam no terceiro grau sem terem adquirido competências de primeiro, tendo um programa para cumprir e problemas de base que não poderiam ser ignorados, e que não se encontravam resolvidos nesses mesmos alunos. Assim, o meu desempenho tornou-se muito complexo pois, fazer com que os alunos evoluam consoante o programa exigido para o grau que frequentam, não tendo cumprido os objetivos mínimos de graus anteriores, é bastante difícil.

Enquanto discente, pude testemunhar esta clivagem de competências e valências, ao nível da formação musical. Neste contexto, fui transferida de uma academia semiprivada para um conservatório público e deparei-me com dificuldades acrescidas na escola de acolhimento; abandonei a escola anterior com uma classificação de dezoito valores a Formação Musical (numa escala de zero a vinte), e concluí a mesma disciplina no conservatório oficial com a classificação de dez valores (na mesma escala). Tal demonstra uma inexistência de critérios semelhantes de escola para escola, no programa vigente. O testemunho desta realidade fez com que despoletasse em mim a necessidade de refletir sobre os programas em vigor nas escolas oficiais de música ao nível do instrumento – piano – para que a mesma realidade não se manifeste agora nos alunos que leciono. A metodologia utilizada exige uma recolha de campo dos atuais métodos utilizados no ensino vocacional da música, na área do piano. Esta será fundamentada através de uma pesquisa bibliográfica de obras relacionadas com a performance e pedagogia do piano. Esta recolha de dados efetuar-se-á no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, respeitante apenas a alunos do terceiro grau, através da observação de aulas de professores distintos, com parâmetros de observação pré-definidos. Assim sendo, a construção de um programa para o grau selecionado, será efetuada tendo por base uma observação da realidade atual deste nível através de uma componente investigativa.

*A*



### *Enquadramento Teórico e fundamentação*

Numa perspetiva de fundamentar o meu trabalho, julgo ser de extrema importância percorrer alguma da literatura base da pedagogia pianística, não só em Portugal como noutros locais, nomeadamente em escolas de ensino vocacional de música erudita. A opinião de executantes e professores com uma vasta experiência, é essencial para a compreensão e melhoramento do ensino artístico do piano. Há bastantes dificuldades da minha parte em eleger um único pedagogo, ou “escola”, ou “tradição”, pois há diversas formas de ensinar, pensar o ensino ou transmitir conhecimentos aos alunos, e certamente todas elas terão a sua cota parte de legitimidade. Mas há algo que, para mim, é o fator determinante: o resultado. E é com base nisto que considero a pedagogia legítima ou não. Haverá várias formas de chegar ao resultado final - mais ou menos corretas na minha perspetiva; penso que deve ser respeitada a dignidade do aluno e o conhecimento profundo da música de uma forma geral; o facto de criar uma motivação pelo instrumento nos alunos é essencial; deve também ser evitada qualquer tipo de experiência traumática/negativa que envolva o instrumento, a música, ou o professor.

A esquematização do ensino da música assim como a concepção de teorias acerca do mesmo, é algo relativamente recente. Por todo o mundo existem diversos músicos, teóricos, professores que se preocupam de certa forma em registar a sua experiência de instrumentista e/ou professor, partilhando o seu conhecimento com o resto da população de músicos profissionais e também amadores.

Parte do meu trabalho será, a recolha de opiniões provenientes de vários músicos, professores, pedagogos, com tradições e educações musicais distintas, que passamos a referir por temas, discriminando. No decorrer do enquadramento serão apresentadas breves referências acerca da história e evolução do instrumento que considero relevantes ao nível da contextualização.

## A1. Piano – o instrumento e o pianista

### Considerações históricas acerca da génese e técnica do piano

O piano tal como hoje o conhecemos é uma consequência de diversas transformações que se efectuaram desde o séc.XVIII, mecânicas, estéticas e estruturais. A génese do instrumento de hoje teve origem no pianoforte criado por Bartolomeu Cristofori (1655-1731) em 1709 em Itália. O seu aperfeiçoamento e evolução, demoraram cerca de um século. A experimentação de J.S.Bach (1685-1750) do pianoforte não foi a mais positiva, embora o timbre o tivesse agradado, continuou a dar preferência ao cravo e clavicórdio. Após alguns aperfeiçoamentos efetuados por Gottfried Silberman (1683-1753), o novo instrumento foi novamente demonstrado ao compositor em 1747. Aparentemente J.S.Bach simpatizou mais com o instrumento mas a sua obra não demonstrou na prática um fascínio pelo pianoforte, visto ter composto para ele. No entanto por volta de 1770, este novo instrumento começou a despertar curiosidade em vários músicos e melómanos. Muzio Clementi (1752-1832) foi de facto o primeiro compositor a escrever uma obra para piano forte, a sua Sonata op.2 (1773) embora na partitura estivesse descrito “para cravo ou pianoforte”.

No entanto, gradualmente, o piano suscitou interesse em vários músicos, persistindo por vários séculos esta dualidade entre os “antigos” cravo e clavicórdio com o “novo” piano. O piano acabou por se evidenciar face aos outros dois instrumentos, por razões históricas e culturais que tomaram lugar na Europa por volta de meados do século XVIII. Novas sensibilidades artísticas e musicais foram criadas, acabando por haver um declínio do estilo *rococó* e dos instrumentos a ele associados como o cravo ou clavicórdio, cujas capacidades de dinâmica eram nulas. A corrente artística que surgiu, nesta época baseava-se na simples expressão de sentimentos, do “eu” no sentido filosófico do conhecido movimento criado por Jean Jacques Rousseau (1712-1778), *empfindsamkeit*, sinónimo de elegância e sensibilidade. Simultaneamente os concertos deixaram de ser unicamente em salas de pequenas dimensões e dedicados à aristocracia, e passaram a ser para uma maior audiência, o que exigia um instrumento com uma maior projecção sonora do que o cravo ou o clavicórdio, e também uma paleta dinâmica muito diversificada. Por fim no final do século XVIII, o piano sobrepôs-se ao cravo e clavicórdio, sendo a construção, destes últimos, descontinuada.

A primeira abordagem efetuada em relação à técnica do piano, foi precisamente quando os compositores que escreviam para os instrumentos já extintos, transportaram o



mesmo tipo de escrita e exploração sonora para o pianoforte. Consequentemente, os professores transportaram a ideia de que a forma de tocar, a técnica, era a mesma do cravo e do clavicórdio. Este foi um dos maiores erros da história do piano e demorou um século a ser corrigido. Só no final do século XIX, é que os teóricos começaram de facto a entender que não era possível, o pianoforte ser tocado da mesma maneira que os instrumentos de tecla anteriores, pois toda a sua fisionomia é distinta assim como o resultado sonoro. Enquanto, que, no cravo é de maior importância que o ataque da nota seja unicamente digital, (pois aqui o mecanismo que é activado pela tecla consiste em pinças que beliscam as cordas), no piano a força da gravidade faz indubitavelmente uma diferença no som, e na intensidade; o mecanismo que é ativado pela tecla consiste em martelos que percutem as cordas fazendo com que estas vibrem e produzam som. Devido a este enorme erro é que surgiu a designada “Escola Digital” que foi erradamente transferida do cravo para o piano. Esta abordagem possui três características que foram aplicadas nos primeiros cem anos de existência do piano e que foram herdadas de instrumentos anteriores: apenas os dedos devem ser usados ao tocar, consequentemente as restantes partes do braço não tinham qualquer contributo; o desenvolvimento da técnica é puramente mecânico exigindo muitas horas de treino e finalmente, o professor é profundamente autoritário. Logo, esta escola baseava-se na profunda infalibilidade do professor.

Posteriormente e ao longo de todo o século, chegou-se à conclusão de que na técnica pianística, seria de facto incoerente e impossível utilizar somente os dedos, ou acreditar que uma operação cirúrgica para separar o tendão do quarto e quinto dedo fosse uma evolução para a técnica pianística. No entanto, alguns pressupostos desta antiga escola prevaleceram na actualidade, como por exemplo o que Clementi afirmou: *todos os dedos deveriam ser igualmente fortes e para isso devem ser treinados da mesma maneira e de facto são necessárias muitas horas de prática* (Kochevitsky,1967:3). Igualmente Carl Czerny (1791-1857) foi um dos primeiros e grandes pedagogos da história do piano, sendo também pioneiro na separação da mecânica da música e, no conceito de “estudo” no sentido pedagógico do termo, como meio para desenvolver competências técnicas; acreditava que em primeiro lugar a técnica deveria ser desenvolvida, para depois ajudar na execução das obras. Por isso considero efectivamente aconselhável, que no nível no qual o meu estudo incidiu, este compositor seja abordado nos estudos. Ao mesmo tempo que obteve formação durante três anos com L.V.Beethoven (1770-1827), pianista e pedagogo de referência, compôs também mais de mil obras, embora o mais divulgado tenha sido a sua vasta obra de carácter pedagógico para pianistas. Adolf Ruthard (1849-1934)

afirmou: *Carl Czerny may well be called the Piano-teacher of Europe during the first half of 19th century.(...) yet only his school-works for piano, more especially his “School of Velocity”, “School of legato and staccato”, “School of finger technic” Toccata, and many others, too numerous to mention, have survived to this day. Though lacking musical depth (...), they have become indispensable as an invaluable aid unsurpassed even today in cultivating finger technic and a pearling execution of scales.\_ In this sense, they may still be called the pianist`s best manual of technic* (Czerny, edition peters n. 2412: 1).

Charles-Louis Hanon (1819-1900), prestou também um enorme contributo técnico-pedagógico na área do piano; considerava: *Se todos os cinco dedos forem absolutamente disciplinados da mesma forma, então o aluno estará apto para executar qualquer tipo de repertório* (Hanon,1987: 2). Ainda hoje este é um manual utilizado por diversos professores de piano.

No programa proposto na secção C deste trabalho, um dos parâmetros abordados na secção técnica, onde constam escalas, arpejos e estudos, é o da igualdade de peso no ataque das notas<sup>1</sup>. Este trabalho, como consta na citação acima descrita, irá proporcionar ao aluno uma consistência no ataque, não só nos exercícios como também no repertório, independentemente do dedo a utilizar na execução. Não influenciando o relevo e fraseado presente na música, o equilíbrio entre os cinco dedos ao nível do peso imprimido na tecla, vai prevenir falsos acentos métricos e frásicos, e simultaneamente desenvolve a acuidade auditiva do aluno; no processo de estudo individual, ter a capacidade de produzir o mesmo som com dedos diferentes, sendo que os mesmos são anatomicamente distintos em tamanho e agilidade, exige uma atenção e actividade cerebral relativamente significativa. Uma vez que, a par da actividade digital, falamos também de um processo cognitivo, este trabalho deverá ser feito com regularidade, preferencialmente todos os dias<sup>2</sup>.

Técnica na performance do piano – parâmetros a considerar

### Participação do braço na técnica pianística

Felizmente, houve também diversos músicos que, no século XIX, se opuseram aos pressupostos da Escola Antiga, o que fez com que a técnica pianística evoluísse. E diversas ideias distintas das anteriores foram surgindo como por exemplo as de Friedrich Wieck (1785-1873) *nós temos de praticar com a cabeça a funcionar, e não de uma forma que iniba o intelecto.*

---

<sup>1</sup> É importante salvaguardar o facto de que, a igualdade de peso no ataque, não tem a ver com a intensidade sonora, mas sim com a sua qualidade. A intensidade é proporcional à velocidade de ataque e não ao peso imprimido na tecla.

<sup>2</sup> Ver também em “breves referências sobre o funcionamento do sistema nervoso”.

O próprio Frédéric Chopin (1810-1849), que não se dedicava muito ao ensino (Kochevitsky,1967:6), realçou algumas ideias, na época bastante inovadoras, nomeadamente na abordagem ao teclado. Acreditava que a posição mais natural da mão consistia em colocar os dedos mais longos nas teclas pretas e os mais curtos nas teclas brancas. E por isso considerava que se deveria começar por estudar não a escala de Dó Maior (como ainda hoje se ensina aos alunos por não ter armação de clave) mas sim as escalas de Mi M, Fá # M, Sol # M, Lá # M e Si b M (para a mão direita). E defendia também que a primeira escala que os alunos deveriam estudar deveria ser a de Si M; esta escolha baseia-se no que foi referido anteriormente, de os dedos menos longos permanecerem nas brancas e os longos nas teclas pretas. O pianista defendia também que os exercícios de cinco dedos deveriam ser efectuados primeiro em diversas articulações non-legato. Só posteriormente se deveria introduzir o legato.

Chopin acreditava que era importante fazer uso não só dos dedos como também da mão, pulso, antebraço e braço e por isso sugeria aos seus alunos que, à medida que iam tocando a escala, deveriam deslocar o seu braço lateralmente, ao longo do teclado. Simultaneamente relativamente às escalas e arpejos, o pianista polaco insistia no sentido de os seus alunos não efectuarem a viragem da mão quando houvesse passagem de polegar; preferia, nas primeiras sessões de estudo, que os seus alunos não ligassem as notas e fizessem uma mudança de posição da mão, o mais perto possível do teclado com o auxílio do braço, que se desloca no mesmo sentido da mão. Estas e outras observações por parte de pianistas e pedagogos do século XIX, transmitem ideias progressistas e inovadoras na técnica pianística, que definitivamente romperam com a escola antiga, com origem no cravo e clavicórdio: o facto de muitas passagens técnicas serem trabalhadas através da mudança de posição, exigindo um movimento horizontal do braço com a ajuda da rotação do pulso, são alguns exemplos. Estes pressupostos na Escola Digital eram inexistentes. Gradualmente, ao longo da primeira metade do século XIX, cada vez mais foram surgindo conceitos diversos em relação à técnica pianística, todos com um sentido comum: a participação de todos os constituintes do braço no acto de tocar piano, considerando cada vez mais descontextualizada a Escola Antiga.

Chegada a segunda metade do século XIX, a Ciência começou por ganhar primazia em relação às ciências sociais e humanas, á religião, ou seja, àquilo que não tinha uma explicação racional. Diversos acontecimentos marcantes na História da Ciência tiveram origem nesta época como por exemplo a expansão da Revolução Industrial da Inglaterra para o resto do mundo, a nascimento da genética molecular, as teorias evolutivas da origem das espécies de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) e Charles Darwin (1809-1882), entre outros.

Logo, toda a forma de abordar determinados conceitos passou a ser muito mais científica, ou seja, clara, objectiva, incisiva e com justificações fundamentadas. Na sequência de todas estas mudanças que ocorriam na Europa na música, particularmente no piano, professores e pianistas não ficaram indiferentes a tais acontecimentos: o trabalho pianístico tal como aconteceu noutras áreas não deixou de ser influenciado por esta análise com base científica. Como tal surge uma nova escola de pianismo denominada Escola Anatómico-Fisiológica. Mesmo dentro da mesma escola, as opiniões por vezes contradiziam-se entre vários membros, mas todas tinham algo em comum: encontrar uma técnica perfeita, com os movimentos exactos e iguais para todos os intérpretes, como se fosse uma fórmula aplicável a todos os pianistas para obter os mesmos resultados. A par do conceito de movimento, outros estavam subjacentes a esta escola como a noção de utilização de peso ao tocar, tensão e relaxamento; termos que rapidamente se tornaram palavras-chave no vocabulário da maioria dos professores de piano. Rudolf Maria Breithaupt (1873-1945), era um fervoroso defensor do conceito de peso e afirmou: *o conceito de braço leve é completamente falso e tecnicamente errado* (Breithaupt, 2ª edição, 1913:11). O livro referido foi dos mais vendidos na Europa relativamente a técnica do piano. No entanto, na sua última edição, a maior parte das conclusões foram vagas e difusas tirando esta: *em casos em que é necessário grande velocidade, o peso é praticamente eliminado* (Breithaupt, 3ª edição:13). Alguns conceitos geraram controvérsia. Um deles foi o de relaxamento. Uma das seguidoras de Breithaupt, Anna Roner afirmou em 1916: *Nós ensinamos o conceito de relaxamento total apenas como exercício preliminar. Cada nota, mesmo com a mínima intensidade, necessita de uma pequena tensão* (Kochevitsky, 1967:9). Eu concordo com este facto, para que a tecla vá ao fundo e a qualidade do som seja mínima, mesmo que seja piano, tem de facto de haver uma percentagem de peso aplicada, pois tanto uma dinâmica piano como uma forte, têm de se ouvir no fundo da sala. Há uma quantidade de tensão e peso mínimos no som resultante do abaixamento da tecla. Todas estas noções foram posteriormente aprofundadas ao longo de todo o século XIX, mas houve uma grande mudança na Escola Anatómico-Fisiológica em relação à Escola Antiga, a rejeição de que só os dedos deveriam desempenhar uma função na execução de obras. Esta permissa foi considerada falsa, o que permaneceu foi a ideia contrária. De que precisamente as restantes partes constituintes do braço deveriam ser utilizadas, e que a sua utilização teria efeitos decisivos no resultado sonoro. Os movimentos frenéticos dos dedos, apenas e só dos dedos, deveriam agora ser substituídos por movimentos circulares de braço, ante-braço e pulso. Durante bastante tempo prevaleceu uma luta cerrada entre o dogmatismo da Escola Digital,

mas a necessidade de encontrar uma explicação objectiva para os fenómenos subjacentes ao acto de tocar piano, sobrepôs-se ao autoritarismo infundado de professores da corrente técnica anterior. Os representantes desta escola acreditavam que a prática dos movimentos correctos de uma forma consciente, poderia de facto substituir os exercícios mecânicos.

Todavia, a Escola Anatómico-Fisiológica deixou algumas dúvidas por esclarecer e não abordou algo essencial que hoje se sabe ser parte integrante da performance: o sistema nervoso central. É aí que são dadas todas as directrizes para os movimentos que executamos. Embora os músculos precisem sem dúvida de uma certa mecanização, a abordagem puramente muscular e anatómica não desvenda nem contempla a execução pianística. Mesmo actualmente a ciência ainda não evoluiu ao ponto de nós conseguirmos observar e controlar todos os músculos. Esta escola simplesmente não abordou a parte mais importante da técnica do piano: o trabalho do cérebro e do sistema nervoso central, sem o qual não existe qualquer movimento. E muito embora saibamos que ao tocar piano é preciso muito mais que os dedos, estes continuam a fazer parte da sua técnica, algo que esta escola rejeitou.

Em virtude desta constatação de que o sistema nervoso é parte integrante do processo, surgiu outra nova escola designada Escola Psico-Técnica. Começou por não haver dúvidas quanto a este facto; um certo consenso entre pianistas, professores e teóricos acabou por emergir. Afirmações como: *a mente tem de trabalhar mais do que os dedos!* (Ignaz Mocheles, 1794-1870) ou *um pianista alcança resultados, não pelo tempo que estuda, mas pela qualidade do seu estudo* (Nikolai Rubinstein, 1835-1881), comprovam esta confluência de opiniões. Agora, tudo isto ainda não tinha sido de facto, aplicado ao piano, no sentido prático, não passavam de ideias e teorias, e como um instrumentista não vive apenas de teoria, grandes pianistas e professores (às vezes contidos numa só pessoa), começaram de facto a partilhar com o público as suas experiências como performers e pedagogos, algo que contribuiu em grande parte para a descoberta de muitos factores.

As perguntas às quais se procurava responder nesta fase eram “Como pensar?”, “Como organizar as ideias para executar desta ou daquela forma?” em vez das que se faziam na época das escolas anteriores, que se limitavam a “como fazer?” ou “o que fazer?”. O simples facto de ter havido um enfoque distinto na abordagem do piano permitiu muitas descobertas. Esta nova escola considera que o estudo da técnica meramente mecânico é irracional e anti-pedagógico. A mente tem efectivamente um papel preponderante na coordenação de movimentos; porém não é o sinónimo da total execução de movimentos

correctos. Os processos de irrigação, tensão e relaxamento dos músculos assim como o grau de contracção de cada um e sua relação espacial com o piano, são executados muitas vezes sem a consciência dos mesmos. Embora a preparação consciente seja necessária numa fase de estudo, na performance a actividade motora sobrepõe-se muitas vezes ao esforço mental, embora este esteja sempre presente, principalmente na concentração e memória, mas nem sempre no que toca ao movimento. Felizmente somos capazes de exercer indirectamente influência na nossa actividade motora através da determinação de objectivos, desta forma, o consciente influencia o sub-consciente. A prática pianística é um exercício psico-fisiológico. Um estudo bem efectuado, com rendimento, resulta de uma concepção mental muito clara do resultado que queremos atingir, e na capacidade de direccionar a nossa energia para atingir o resultado final. Os representantes desta escola crêem que a agilidade dos dedos no sentido abstracto sem qualquer ligação com ideias musicais não faz sentido, uma vez que a performance resulta de ideias musicais e não de mecânica pura. Ferruccio Busoni (1866-1924) defendia que, até os conceitos musicais não estarem mentalmente definidos, não fazia sentido começar a estudar a obra no instrumento. Neste sentido, a prática musical sem tocar, entenda-se, o estudo mental das obras unicamente a olhar para a partitura ou imaginar o resultado final, é uma parte bastante decisiva na performance. Quando um pianista se senta no piano e se concentra somente no teclado sem saber o que e como executar, corre o risco de simplesmente fazer um trabalho mecânico vazio de conteúdo musical. Portanto podemos concluir que a técnica está “ao serviço” da música. Não é racional exercitar um movimento, se não sabemos qual é o objectivo do mesmo, ou qual a ideia ou frase musical que lhe está subjacente; os movimentos incorrectos não a causa de uma técnica deficiente, são antes um sintoma do mesmo. Logo, isto leva-nos a concluir que a resolução de problemas técnicos não pode ser separada da parte musical, e consequentemente, quando um instrumentista quer resolver determinada passagem, de cada vez que a repetir, a sua execução vai exigir uma adaptação. Numa tentativa de clarificar este conceito de adaptação, podemos estabelecer uma analogia com a seguinte frase de Egon Petri (1881-1962): *Se tentas abrir a porta e tens a chave errada, ao experimentares abri-la com a mesma cem vezes, só vais estragar a fechadura e a chave...tenta diferentes chaves até encontrares uma que abra a porta* (Kochevitsky, 1967: 10). No fundo, o que se pode concluir é que, se uma passagem não está a sair com o resultado pretendido, não adianta repeti-la sempre da mesma maneira, mas sim de diferentes formas até alcançar o objectivo. Daí o conceito de adaptação ser crucial para a resolução de problemas. Geralmente, uma dificuldade técnica não reside no processo motor isoladamente, mas na ideia musical

subjacente. As dificuldades podem ter origem em passagens de natureza distinta como polirritmia, figurações rítmicas muito díspares numa mão e noutra (o que dificulta bastante o fenómeno de junção), acentuações marcadas na partitura em dedos inconvenientes e posições menos confortáveis, polifonia a várias partes, modulações súbditas ou progressões menos vulgares como acontece na música atonal. A virtuosidade não resulta apenas de uma correcta memorização dos movimentos escolhidos mas também da capacidade de antecipar o movimento mais conveniente consoante cada situação, neste caso, passagem, frase ou obra.

Logo, a prioridade da Escola Psico-Técnica é acima de tudo, a transmissão das ideias musicais, e para isso é possível usar todo o nosso corpo, desde a ponta dos dedos até ao tronco. Pode-se considerar que esta sim é a verdadeira escola “natural” da técnica pianística. O pianista tem de ser capaz de encontrar a melhor combinação entre peso, movimento e energia que vá ao encontro dos objectivos e resultado sonoro que pretende. Quanto mais o nosso sistema nervoso for direccionado para o movimento certo e a nossa consciência souber o porquê, de determinadas correcções, mais facilmente vamos executar, o que significa que, quanto mais ideias musicais tivermos, mais fácil será chegarmos ao resultado final. Também por este motivo defendo a exemplificação dos professores nas aulas, precisamente para o aluno obter uma noção auditiva do resultado final. Automaticamente será mais fácil procurar mecanismos e estratégias para chegar ao objectivo. A importância das ideias musicais logo à partida, também se encontra explanada na proposta de programa, desde logo nos exercícios de escalas e arpejos. Defendo um trabalho de som e de dinâmica, pois penso que tudo o que é trabalhado deve ter um intuito musical, directa ou indirectamente. Assim como na obra polifónica, e na sonatina, as noções de forma e contraponto, podem ser abordadas logo de início, mesmo o aluno ainda não sabendo o texto, o professor ao executar e explicar a estrutura da obra está precisamente a construir estas linhas de pensamento ligadas à obra. Assim, a concepção artística motiva a realização do resultado final, e obviamente neste sentido, a audição dos alunos de grandes mestres pianistas na ida aos concertos é extremamente importante; pois a concepção mental do resultado final torna-se bastante clara, assim como quando um professor demonstra ao piano, na prática.

Portanto, conclui-se que, durante duzentos anos a pedagogia pianística focou-se num aspecto que hoje se sabe ser secundário na resolução dos problemas técnicos: a parte muscular, a posição das mãos e dos dedos. A Escola Psico-Técnica sugere de facto, uma nova abordagem embora não seja possível comprová-la cientificamente, uma abordagem com base no sistema nervoso central como ponto de partida. Em 1955, escreveu-se a seguinte citação

que resume o conceito-base desta escola *Quando um indivíduo aprende, e pratica durante um longo período de tempo para alcançar um objetivo, ele não está a educar o olho ou o dedo, mas sim o processo cerebral para que os seus movimentos estejam cada vez em maior concordância com o que pretende* (D.G.Marquis, “The Neurology of Learning”, Comparative Psychology: 299). É por estes factos que penso ser importante definir exatamente quais as competências no ensino do piano. Uma vez que a música, não é de todo uma actividade meramente mecânica ou automática, e por ter uma componente cognitiva tão exigente, mais uma razão para os objectivos estarem bem definidos no programa a executar. Este facto ajuda a organizar, estruturar e otimizar o processo de aprendizagem efectuado pelo professor, criando-se assim benefícios para ambos, professor e aluno.

#### Breves referências sobre o funcionamento do sistema nervoso

O cérebro humano é constituído por biliões de células nervosas ligadas entre si através de fibras da mesma natureza. Devido a esta interligação, todos os elementos do cérebro se influenciam mutuamente.

O nosso comportamento depende destas ligações entre as diversas unidades celulares do cérebro (neurónios). Em todas as partes do sistema nervoso existe uma tendência para a diferenciação e especialização relativamente à função de cada uma delas. O córtex cerebral (um desenvolvimento exclusivo dos seres humanos na história evolutiva das espécies) está dividido em várias partes, que estão separadas umas das outras mas ainda assim inter-ligadas; é aqui que se situam as áreas motoras e sensoriais com divisões relativas à visão, audição, tacto e outras. É possível que nesta divisão exista um espaço livre para receber, configurar e gravar novas informações (memória). O córtex cerebral é um sistema complexo e mesmo hoje muito há a descobrir e clarificar sobre o mesmo. Mas facto é que, a constante inter-acção do organismo com o meio externo é determinada pelo funcionamento do sistema nervoso. Este processo é de natureza electro-química e consiste numa série de impulsos nervosos, que viajam desde os nervos aferentes (externos, sensoriais) até ao sistema nervoso central, que recebe e processa a informação devolvendo a mesma às partes do corpo que foram estimuladas (é assim que temos a sensação de quente ou frio, quando nos queimamos, é isto que acontece). E o inverso também acontece, quando a “ordem” é transmitida desde o cérebro, e o impulso percorre os nervos aferentes até chegar à periferia. Portanto, todos os estímulos são recebidos ou interpretados no córtex cerebral. Os movimentos que efectuamos



podem ser voluntários ou involuntários. Simples actos como andar, correr, subir escadas ou comer são involuntários embora representem operações muito complexas ao nível cerebral. Para nos movermos, o córtex recebe e processa informação extremamente específica vinda do meio exterior, que inclui sensações tácteis ou por exemplo, musculares de contracção ou distensão; toda a nossa percepção de posição espacial e de inter-acção entre as diversas partes do corpo advém simplesmente da contracção e distensão de músculos muito específicos, de quais devem contrair ou descontrair na proporção e momento certos.

Na actualidade ainda não foi descoberto exactamente quantas das operações que fazemos são da responsabilidade do consciente ou do sub-consciente, mas no caso da performance do piano, sabemos que muitos dos movimentos são inconscientes e automatizados e é por isso que muitos deles fluem naturalmente sem termos de pensar neles, como por exemplo as dedilhações; numa performance este processo já está mecanizado, ao passo que outros já necessitam de concentração e actividade da mente como a progressão harmónica, ou a concepção artística. Mas para darmos lugar, na performance a estes aspectos, os restantes, ou seja, os técnicos, já têm de estar automatizados através de um treino intensivo e memorização. Caso isto não aconteça, o nosso cérebro não vai ter “espaço”, nem tempo para pensar noutros parâmetros musicais além dos técnicos.

Portanto, na actividade humana, há movimentos voluntários (ínatos) e involuntários (condicionados ou apreendidos). Ivan Pavlov (1849-1936), comprovou este mesmo facto através de um estudo relativo aos reflexos digestivos num cão; este salivava não só quando via a comida (reflexo ínato), mas também perante outros sinais a ela associados, como os passos do tratador ou o som de uma campainha (reflexo condicionado ou apreendido); sempre que a campainha tocava, o cão receberia um naco de carne, daí a associação. Desta forma, é evidente que o desejo e interesse por determinado objecto ou alcance de determinado objectivo, são requisitos essenciais para o surgimento de um reflexo condicionado. Os seguidores de Pavlov sugerem que uma determinada atenção, concentração ou orientação, estão associadas a um estado de alerta no sistema nervoso central (para o cão ter apreendido o reflexo, é porque a sua atenção foi direccionada a tudo o que estivesse relacionado com o naco de carne, não só o naco em si, como por exemplo os passos do treinador, por exemplo). Este reflexo do objectivo não tem só consequências físicas directas, pode também fortalecer determinadas circunstâncias. No caso do piano, uma forte imagem mental do resultado final, tem efeitos preponderantes na motivação e consequentemente na performance; esta “visualização” expressa-se numa mudança e aumento de excitabilidade no sistema nervoso central e num

direcionamento de energia para o objectivo. Quando um pianista realiza uma determinada ideia musical, a imagem tonal, a estimulação auditiva (estímulo condicionado), tem sempre de preceder a realização motora (estímulo apreendido), tanto na performance em palco como no estudo. Os conceitos musicais são factores que devem estar na base da actividade motora, caso contrário aquilo que vamos ouvir resumir-se-á a um conjunto de notas sem sentido.

O esquema cognitivo e motor de um pianista em execução ou estudo deverá ser: ver-ouvir interiormente-mover-ouvir-controlar, não esquecendo um outro importante elo de ligação neste esquema, que é escolha do movimento certo que vai produzir o som pretendido (reflexo apreendido pelo instrumentista). Toda esta sequência estará também relacionada com a memorização das obras somente olhando para a partitura. Esta capacidade é baseada na antecipação mental da performance por meio de símbolos (partitura). Quando um pianista lê uma composição musical sem a presença física do instrumento, deve ser capaz de imaginar as sensações relacionadas com os símbolos que vê ao tocar. A audição interior da obra deve portanto estar interligada com a “sensação mental”. Assim, a actividade motora deve ser conscientemente e mentalmente preparada e percepcionada. No entanto, por muito trabalho mental que se faça, a prática efectiva do instrumento não é dispensada, e a repetição é um processo necessário. A diferença destas repetições em relação à Escola Antiga é que este processo não é feito mecanicamente, e sim de uma forma consciente. A repetição só tem efeitos positivos se for efectuada de determinada maneira. Por um lado não se deve repetir demasiadas vezes, pois o nosso cérebro não tem a capacidade de manter os níveis de concentração quando se repete muitas vezes. E, por outro lado, de cada vez que se repete deve-se estar atento aquilo que queremos corrigir e como queremos que seja corrigido; caso contrário, não haverá melhoras musicais e ou técnicas. Existe uma tendência por parte dos alunos, em repetir as passagens sempre seguidas.

Este processo feito correctamente, compreende alguns segundos de pausa entre as repetições, para dar tempo ao pianista de avaliar se o que efectuou foi o correcto, se o resultado final foi o desejado, e simultaneamente preparar-se para a repetição seguinte. A concentração na prática do instrumento é essencial para organizar o processo de estudo, e diminuir o tempo necessário para alcançar os objectivos pretendidos, embora não dispense de forma nenhuma o estudo feito directamente no instrumento. O número de repetições que é necessário efectuar e o tempo dispendido no estudo, no sentido de obter melhoras e corrigir passagens depende de vários factores nomeadamente: a complexidade motora da passagem pretendida; a natureza do sistema nervoso de cada indivíduo; a sua atenção e concentração e a

inter-ligação dos mesmos. Esta última constitui a base da aprendizagem. Possuímos muita informação armazenada mentalmente de certos movimentos, que quando precisamos em determinada passagem, temos essa capacidade de “repescar” novamente e adaptá-los de acordo com o conteúdo musical que se apresenta. Devido a esta competência e com a execução de uma prática consciente e sub-consciente da actividade motora, somos capazes de ultrapassar todos os desafios técnicos que nos surjam. Quanto mais prática motora consciente o pianista efectuar, mais “ferramentas” adquire para a resolução de problemas, e, simultaneamente, maior capacidade de adaptação a novas dificuldades possuirá. Além da quantidade de tempo na prática, o parâmetro regularidade é também indispensável, pois os processos cognitivos necessitam de ser gradualmente assimilados; é por este facto que estudar na véspera de uma apresentação performativa, não produz resultados, pois o cérebro não assimilou devidamente toda a informação, logo não vai executá-la de forma fluente. Esta capacidade de se moldar também depende, mais uma vez das propriedades do sistema nervoso de cada instrumentista. É por este facto que, quanto mais cedo se iniciar a aprendizagem musical, se esta for correctamente dirigida pelos professores, maior será a taxa de sucesso dos músicos, pois estarão melhor preparados para enfrentar e ultrapassar os desafios musicais, uma vez que começaram a exercitar o seu sistema psico-motor mais cedo e durante mais tempo, logo depararam-se com um maior número de problemas para descodificar. Como sabemos, à medida que o ser humano avança na idade, as capacidades de aprendizagem alteram-se. Por um lado, crianças mais pequenas possuem uma maior capacidade de absorver e assimilar informação, pois a flexibilidade do seu sistema nervoso central é maior; facilmente apreendem os reflexos e executam espontaneamente muitas das tarefas. Mas por outro, têm pouca concentração, as repetições feitas geralmente não são racionalmente preparadas, a distinção entre certo e errado nem sempre é bem conseguida, a paciência e atenção é reduzida e a organização do pensamento é pouca.

O que concluímos é que a qualidade do estudo não é directamente proporcional ao tempo de estudo, tudo depende de como este é estruturado e efectuado. Não devemos insistir demasiado em determinada passagem, pois a fadiga do sistema nervoso central leva à diminuição da concentração e consequentemente concretização dos resultados. Por isso o estudar em demasia, pode levar ao fracasso. Muitas das vezes é preferível parar, e no momento em que se recomeça, muitos dos problemas aparecem miraculosamente resolvidos. Isto porque o descanso do cérebro é essencial para o rendimento do estudo.

## Desenvolvimento da coordenação motora

Quando um aluno inicia a sua aprendizagem no piano, o professor deve ser extremamente rigoroso na forma como ensina e encaminha determinados processos cognitivo-motores. Normalmente, na pedagogia tradicional, o aluno vê a nota escrita, encontra a tecla correspondente, toca-a e procura o símbolo seguinte e assim sucessivamente. Ou seja funciona aproximadamente segundo este esquema: impressão visual - procurar a tecla correspondente - tocar. O que acontece neste processo é que não há tempo para ouvir o som resultante do movimento, pois a próxima nota tem imediatamente de ser decodificada e executada. Este parâmetro auditivo não deve nunca ser ignorado pois é a base de toda a aprendizagem musical, a avaliação e correção do som resultante do movimento. Para isso, o processo ensino/aprendizagem deveria então ser: estímulo auditivo (audição interior da nota) – antecipação mental do movimento – execução do movimento e consequente resultado sonoro – percepção auditiva e avaliação do som executado. Posteriormente após o aluno aprender a ler a partitura, o início do processo será o estímulo visual (partitura) que deverá ser imediatamente transferido para o córtex auditivo, e assim o ciclo começaria na estimulação visual, ou seja: visualização da nota na partitura – audição interior da nota – antecipação do movimento – movimento e consequentemente som – percepção auditiva e avaliação do som executado.

O que se conclui desta análise é que no início da aprendizagem, o aluno deve ser orientado pelo professor no sentido de ouvir atentamente os sons que produz, começando por notas separadas, “soltas”, e ouvir a qualidade do som, e ter noção dos movimentos associados ao som que se pretende. Todos estes parâmetros estão inter-ligados. Um erro bastante comum que se observa é precisamente o começo da aprendizagem ser na leitura da partitura, o processo deveria ser iniciado precisamente pelo lado auditivo e a leitura deveria ser introduzida mais tarde, para possibilitar ao aluno a audição da sua performance; as primeiras músicas devem ser tocadas de ouvido, precisamente para ser ensinada uma competência de cada vez, o aluno deve imitar o professor ao início na produção de som. Posteriormente, depois de o aluno ter criado referências auditivas, deverá audiar o seu som sem a ajuda do professor. De seguida a transposição deverá ser introduzida na aula, pois fará com que o aluno desenvolva a capacidade de começar a mesma melodia ou sequência a partir de qualquer nota no teclado. Através da transposição, as competências auditivo-motoras são desenvolvidas, e ao mesmo tempo tornam-se mais flexíveis. Só depois do desenvolvimento destas competências-

base é que a introdução à leitura deve ser feita. O momento certo para introduzir a partitura depende das capacidades do aluno; mas se o processo se iniciar com o estímulo visual, como acontece na maior parte das vezes, o professor tem de estar extremamente atento para perceber se o aluno está a estabelecer ligação entre o estímulo visual e a audição interna, o que em muitos casos não se verifica. Este facto leva a que os alunos se foquem apenas na descodificação de símbolos da partitura para o teclado, não havendo qualquer trabalho musical associado. Logo, o desenvolvimento da audição associada à leitura é essencial para o desenvolvimento, não só da leitura como da musicalidade e qualidade sonora. O professor tem então a árdua tarefa de desenvolver a espontaneidade dos gestos e o desenvolvimento de movimentos apreendidos, com explicações musicalmente válidas; simultaneamente á aconselhável orientar o aluno no sentido de ser sempre o ouvido o principal guia.

Conclui-se portanto que ao longo do percurso de cada pianista a técnica e musicalidade devem desenvolver-se simultaneamente, e estão interligadas. Os conceitos musicais devem estar sempre na base de soluções técnicas. A técnica não funciona separadamente da música, ela “serve” as ideias musicais. Por outro lado, quanto mais capacidades técnicas o aluno possuir, mais facilidade terá em exprimir as suas ideias musicais.

Daí se torna relativamente coerente estabelecer um programa a cumprir com uma componente técnica. Não queremos com isto afirmar que a técnica é trabalhada sem musicalidade, como já foi referido anteriormente. Mas certo é que, quanto mais “ferramentas” o aluno adquirir ao nível técnico e perceba a sua aplicabilidade no repertório, mais facilmente ultrapassará as dificuldades, podendo assim dar também lugar aos conceitos musicais, formais e artísticos presentes na obra. Se o aluno for sensibilizado, para desde início da abordagem da aula, nomeadamente nos exercícios, para ouvir internamente a sua execução ao nível da igualdade, atentar à estrutura da escala, do estudo e do arpejo, irá com certeza ter mais facilidade em olhar para a partitura e “decifrar” a sua estrutura e conteúdo. O facto de, por exemplo a obra em forma-sonata, neste caso sonatina, ser acompanhada por uma breve explanação da sua estrutura, como consta no programa, tocando ao piano as diversas componentes da obra separadamente, vai gradualmente permitir ao aluno a percepção do texto de uma forma mais correcta e eficaz.

## Desenvolvimento da velocidade

Ao contrário do que se pensava, a velocidade à qual um indivíduo é capaz de tocar, tem como limite a flexibilidade dos seus processos nervosos e a sua capacidade de substituir uns pelos outros. Segundo a Escola Digital, esta dependeria unicamente dos dedos, hoje sabe-se que isso é falso. A natureza do sistema nervoso central de cada um determina a mobilidade inicial dos seus processos nervosos, embora esta possa ser modificada através da prática, da “educação” que for transmitida ao nosso cérebro. Contrariamente ao que se possa pensar, exercitar os processos inibitórios (os músculos que não devem estar em movimento) para o desenvolvimento da velocidade, é mais importante do que treinar os excitáveis (os que vão estar em movimento). Numa velocidade rápida de execução a relação entre os dois mantém-se exactamente igual em relação a uma velocidade lenta. Para o sistema nervoso isto pode suscitar alguma confusão inicial, pois a nossa tendência é aplicar mais energia e inibir menos músculos, mas é precisamente ao contrário. É por isto que o aumento de velocidade na execução de uma obra deve ser gradual e alternado com um estudo da peça num tempo lento. A capacidade de abrandar a velocidade é um sinal de controlo dos processos inibitórios. É de realçar que tocar lento, não significa pensar lento mas antes pelo contrário. Os gestos efectuados continuam a ter de ser rápidos e claramente separados uns dos outros. Um legato lento e controlado entre todas as notas é um excelente exercício para aumentar a velocidade e desenvolver os processos do sistema nervoso; há apenas que manter a atenção sobre a descontração ou não tensão de músculos que não são necessários à execução da passagem. Também a combinação de um ataque consistente de dedos com um pulso flexível é um excelente exercício, segurar a tecla em baixo e mover lentamente o pulso para cima e para baixo continuando a pressionar a tecla. O professor deve desenvolver esta capacidade de distensão e tensão pelos diversos músculos, preparando o processo mental que leva a esta consequência. Quando é necessário o aluno executar a peça numa velocidade maior, é aconselhável agrupar células rítmicas, a princípio poucas e depois ir aumentando de número, ficando cada grupo cada vez mais longo. Aqui o objectivo é precisamente, desenvolver a análise e síntese da informação. Ou seja, aquilo que tem de ser desenvolvido é a passagem dos estímulos visuais e auditivos para o sistema nervoso e consequentemente a execução dos movimentos em conformidade com os mesmos; é processo que tem de ser efectuado com rapidez e eficiência.

Quando nos referimos a um pianista tocar mais rápido, isto relaciona-se com diversos factores que ainda não foram referidos e que são específicos do piano, nomeadamente: a orientação espacial e o controle mental dos movimentos de braço e dedos. Em relação ao primeiro factor a estimativa da distância correcta a percorrer no teclado, é essencial principalmente nos intervalos disjuntos de grande distância; se antes de executar um movimento entre registos distantes no teclado, o pianista ouvir interiormente a nota antes de a tocar isto com certeza vai aumentar a taxa de sucesso. A percepção da distância tonal fornece exactamente o movimento lateral do braço para a posição pretendida. O controlo mental dos movimentos também é determinante na velocidade. O uso das várias partes do corpo também varia consoante a velocidade pretendida, embora em maior ou menor quantidade todas estejam presentes, afirmou Leonid Nikolaev *Nada de dedos sem braço, nem braço sem dedos* (Kochevsky: 1967:33). O que surge com a velocidade é que emerge a necessidade de executar diversas notas rapidamente, e para tal tem de se agrupar o máximo de notas no mínimo de gestos possíveis.

Se a obra exige que a sua execução seja numa velocidade elevada, não é possível atingir esse objectivo executando um gesto para cada nota, pois haverá desperdício de energia, o pianista terá de condensar o máximo de notas num gesto único. Quanto mais rápido o pianista tocar, menos terão de ser os gestos do pulso e deverão ser antes substituídos por movimentos bastante espaçados de braço. Neste processo várias áreas cerebrais estão envolvidas: área visual, se tivermos a noção visual do movimento do braço ao longo do teclado e a área auditiva, se o pianista ouvir interiormente o intervalo que vai executar, ou eventualmente as duas ao mesmo tempo. Quando o pianista toca com o auxílio da partitura é bastante óbvia a inter-relação entre áreas visual, auditiva e motora. No entanto, este processo funciona diferentemente consoante o indivíduo, pois a velocidade dos impulsos nervosos é variável consoante as circunstâncias. Conclui-se que as competências de um pianista sejam elas, de agilidade, coordenação motora, processos cognitivos de análise e de síntese, cálculo da distância dependem das qualidades inatas do seu sistema nervoso mas também da prática que lhe é dada durante a vida.

## Relaxamento e tensão

Na sequência da evolução da Escola Digital para a Escola Psico-Técnica, concluiu-se que, ao contrário do que se pensava, a independência dos dedos não é conseguida através do isolamento dos dedos dos restantes constituintes do braço. O que se passa, na realidade é que o movimento de dedos é bastante complexo ao nível motor, e não é possível de realizar com a ausência da participação de outras partes do braço que não a mão. A independência digital, é alcançada sim, quando o pianista tem a capacidade de tocar uma nota, e não exercer qualquer tipo de tensão nos restantes dedos que não estão em execução. Parece um processo simples, mas na verdade obriga a um trabalho cognitivo bastante intenso. O performer deve ser capaz de controlar todo o seu corpo (incluindo o braço, os músculos das costas, e também os pés que se encontram no pedal), no sentido de realizar os movimentos o mais espontaneamente possível, e utilizar adequadamente a função de cada um. A acção dos dedos está directamente fundida com o braço, são inseparáveis, não é possível dissociá-los, e a ligação entre os mesmos e o funcionamento do corpo como um todo no potencial da performance, é assegurado pelos membros intermédias, como tronco, costas e ombros. Todos estes membros prestam assim auxílio, ao movimento de braço. Uma das mais importantes funções dos nossos membros superiores é colocar a nossa mão e dedos, numa posição o mais conveniente possível consoante as “ordens” do córtex cerebral.

De facto, a ideia de relaxamento no seu estado puro, não existe, nem nos dedos nem no braço, tendo em conta que para haver um som de qualidade, terá sempre de haver algum peso aplicado nas teclas. O que acontece na realidade é que o nosso sistema motor funciona com base na constante contracção e distensão de diversos músculos, um processo complexo que envolve vários músculos e grupos de músculos. O pianista controla o processo sentindo exactamente quais os músculos que deve contrair ou descontrair consoante a finalidade (não implica porém que saiba a denominação de cada um, pois isso não tem implicações práticas, e mesmo hoje a ciência ainda não descobriu todos os músculos que são utilizados a tocar piano, pois são demasiado específicos). Para que se efectue qualquer tipo de movimento, há sempre músculos que vão contrair, ou conjuntos formados pelos mesmos; geralmente, dois grupos distintos musculares não se contraem ao mesmo tempo; pois isto causaria um excesso de tensão. Mas uma tensão muscular ordinária, raramente leva a uma lesão e tem de existir para haver movimento. Qualquer músculo tem a capacidade de se contrair com determinada



intensidade; a contracção é tanto mais longa, quanto mais tempo o performer começar a sentir o cansaço físico.

No caso da performance do piano, as contracções de pouca duração são particularmente importantes; assim a base desta discussão está, não no parâmetro de relaxamento mas sim no grau de contracção necessária para efectuar determinado tipo de movimento. Geralmente este grau varia em função da velocidade do movimento e da dinâmica pretendida; todavia demasiada contracção nunca é aconselhável, sob o risco de causar lesões e também porque não produz resultados construtivos. Em suma, um pianista controla física e psicologicamente todos os seus movimentos se for capaz de efectuar consoante o movimento que a obra exige, contrair o músculo adequado, durante o período adequado, no momento certo não levando portanto ao cansaço. O controlo tem de ser feito não só sobre os músculos que tocam como os que não tocam. No caso dos trillos além da independência de dedos que é necessária, não pode haver energia desperdiçada nos dedos que não tocam, estes não devem sofrer o processo de contracção, não ao mesmo tempo que os outros. Quando a actividade motora é correctamente efectuada, o processo de contracção é imediatamente substituído pelo de relaxamento. No piano, o movimento e o volume das sonoridades variam constantemente ao longo da performance – todos os músculos acabam por estar envolvidos, embora em momentos distintos, o que dá tempo para os músculos irem tendo momentos de relaxamento, para que a tensão não seja demasiada. Por isso não devemos contrair durante muito tempo os mesmos músculos. Quando surge uma passagem repetitiva e cansativa, como por exemplo oitavas, se no momento em que o pianista sentir fadiga, optar por fazer diferentes movimentos no pulso, para cima e baixo ou frente (mais perto das teclas pretas) e trás (mais para a extremidade do teclado), vai ajudar a diminuir esta sensação de cansaço, pois outros músculos distintos dos que estavam em funcionamento, vão emergir, logo os anteriores têm oportunidade de relaxar<sup>3</sup>.

Por outro lado, como já foi referido, o relaxamento total não têm quaisquer consequências práticas levando à perda de elasticidade dos tecidos. São pequenas quantidades de tensão enviadas para o nosso córtex cerebral que fazem com que os impulsos electro-

---

<sup>3</sup> Podemos estabelecer uma analogia com os nosso movimento do dia-a-dia, tanto é cansativo estar sempre de pé, como estar sempre sentado. Por exemplo, enquanto estivermos de pé, a sensação de fadiga é diminuída se fizermos simples movimentos de mudança de posição, como por exemplo transferir o peso de uma perna para a outra. Estes pequenos gestos transmitem ao nosso cérebro uma fadiga menor; o excesso de tensão muscular afecta também o funcionamento da actividade cognitiva, se estivermos a fazer um esforço demasiado grande para o nosso físico nesse momento somos incapazes de executar processos mentais complexos, além de que o excesso de esforço não fortalece os músculos, bem pelo contrário, pode levar a lesões nos tendões e outras partes constituintes dos mesmos, inclusive atrofia muscular.

químicos viagem de novo até aos membros exteriores e consequentemente haja irrigação dos vasos sanguíneos e bombeamento do sangue para se efectuar o movimento.

### Coordenação e adaptação ao piano

#### Ajustamento ao teclado

Em qualquer instrumento, tem sempre de haver um certo ajustamento do corpo à fisionomia do instrumento, a nível postural que posteriormente tem as suas consequências sonoras. Por exemplo, sabemos que no violino, a posição natural do corpo para estar em conformidade com o instrumento é assimétrica; há um declive do pescoço e braço para o lado esquerdo; ou por exemplo no caso da flauta esta inclinação dá-se para o lado direito, ficando, os membros inferiores, nomeadamente pernas e pés, em forma de triângulo em relação à extremidade da flauta. No caso do piano, que é um instrumento simétrico no que toca à postura do pianista, a complexidade de meios de que dispomos para tocar é enorme, uma vez que todas as partes do corpo são utilizadas: dedos, mãos, pulsos, antebraço, braço, ombros, pescoço, tronco, costas, e pés quando se usa os pedais, e todos os dedos das mãos são utilizados, e o registo de que dispomos é no mínimo de seis ou sete oitavas; noutros instrumentos o registo é de três, quatro oitavas e há dedos que não são utilizados, por exemplo no oboé ou no clarinete, os polegares servem para segurar o instrumento apenas, não sendo utilizados directamente na performance.

Na performance pianística, existem duas problemáticas indissociáveis relativamente à adaptação ao piano, mas que na teoria, a sua separação é favorável ao seu entendimento: por um lado a capacidade de coordenar todos os meios de que dispomos (mãos, pés, braços, pulso, tronco), e fazê-los funcionar como um todo, uma unidade; por outro adaptar esses mesmos meios ao instrumento. O pianista deve ser capaz de utilizar todos os membros do corpo de acordo com os seus objectivos musicais. Mas o facto de termos de aplicar o corpo ao piano é dificultado quando nos deparamos com um teclado desigual, com teclas de tamanhos diferentes, ao qual temos de nos moldar, e que consequentemente produzem sons distintos consoante a maneira como pressionamos cada tecla. Na prática pedagógica o professor deve ter em conta estes parâmetros no ensino, ou seja dar a percepção ao aluno de quais os meios mais adequados a utilizar consoante a obra musical. Todos os exercícios devem portanto ter uma consequência prática e sonora. É muito importante que o aluno perceba “porquê” e

“como” se faz, e não apenas “o quê”. Basicamente, é necessário saber que meios utilizar para superar a quantidade de desafios técnicos que vão surgindo.

Por exemplo, no caso das escalas, a adaptação ao teclado, varia consoante a constituição da mesma. A que é que se deve o facto de a escala de si M ser mais fácil do que a de si m? Porque todas as teclas pretas (mais pequenas), são tocadas com os dedos mais longos, ao passo que as brancas (maior comprimento) são tocadas com o polegar. Isto facilita bastante a adaptação, sendo esta praticamente inexistente, pois esta combinação de teclas brancas e pretas adapta-se ao tamanho de cada um dos dedos (uma das razões pela qual Chopin defendia que esta deveria ser das primeiras escalas a ser ensinada aos alunos).

Vulgarmente é utilizada em Portugal, como primeira escala a de Dó M, criando-se o mito de que é a mais fácil. Não corresponde à verdade; o facto de a escala incluir apenas teclas brancas, vai contra a fisionomia da mão, cujo comprimento de cada dedo é diferente. Os professores de piano acabam por optar por esta escala, pois a nível de formação musical, nomeadamente a nível de leitura, é mais simples pois não há sustenidos nem bemóis. Mas na prática instrumental, é das mais difíceis ao nível da relação entre teclado e fisionomia da mão.

Abordando o exemplo da performance de oitavas sucessivas, a sua execução é facilitada, se ao tocarmos nas teclas brancas, tentarmos colocar a mão na parte da tecla branca correspondente ao ponto mais próximo da tecla preta; por sua vez a tecla preta deve ser pressionada no ponto mais próximo da sua extremidade. Colocando assim a mão, a distância entre as teclas pretas e brancas será menor; quando o pianista se depara com uma passagem constituída por oitavas, e que deva ser realizada em grande velocidade, quanto menos tempo demorar a chegar às teclas, maior velocidade irá adquirir. Todavia, não basta ler a teoria e aplicá-la, pois esta vai variar consoante a natureza das obras. Nenhum ajustamento faz sentido se não se reflectir no som: o ouvido deve ser o guia principal.

Desde o início do ensino do piano, principalmente na escola antiga, que o desenvolvimento de força e velocidade nos dedos se tornou quase numa obsessão. Para Kochevitsky, a ideia de que é preciso fortalecer os dedos para aumentar a sua velocidade é absurda *It is hard to find the origin of the absurd idea that strengthening the fingers would increase their agility* (Kochevitsky, 1967:41). Segundo Oskar Raif (1847-1899), a problemática da velocidade não reside na agilidade de cada dedo, mas na destreza da mente. Quanto mais rápido o sistema nervoso central for a efectuar os processos de síntese e análise dos conteúdos musicais, com maior velocidade o pianista tocará (Kochevitsky, 1967: 41). Em suma, a velocidade depende da escolha de movimentos correctos, no momento certo, o que exige muita concentração, logo uma actividade cognitiva eficaz. Por exemplo, o facto de muitas vezes ser uma forma de estudo executar uma escala com acentuações métricas, é muito importante, pois trabalha precisamente a velocidade das sinapses (processo através do qual o estímulo passa de um neurónio para o seguinte e assim sucessivamente, por meio de mediadores físico-químicos denominados neurotransmissores). Ou seja, o processo de velocidade digital depende sobretudo da destreza da mente, é por isso que a velocidade deve ser trabalhada com regularidade, e aumentada gradualmente, para dar tempo ao cérebro de pouco a pouco, ser cada vez mais rápido a efectuar as sinapses. Consequentemente a eficácia deste processos mentais vai ter repercussões motoras.

A função da mão e dos dedos é estarem numa posição correcta, ou seja, numa posição que permita que a energia e peso, provenientes do braço, sejam bem aplicados. Neste sentido, segundo o autor, não faz sentido, trabalhar a força e desenvolvimento dos músculos dos dedos. Mas eu penso que esta perspectiva é demasiado extremista. A agilidade dos dedos existe, não no sentido unicamente físico<sup>4</sup>, mas eu penso que esta parte também deve ser trabalhada. Não de uma forma irracional unicamente com exercícios para fortalecer os dedos, mas com exercícios de igualdade de som, peso e velocidade, porque afinal, os dedos nunca deixaram de ser uma das partes participantes na performance; sem eles não é possível a execução.

---

<sup>4</sup> Certamente que a prática exige sempre uma grande actividade cognitiva, como já foi anteriormente fundamentado

## Orientação espacial

Uma das grandes dificuldades pianísticas, como já foi referido, é a deslocação da mão, e, quanto mais longa for a distância percorrida, mais difícil se torna. A maior dificuldade consiste em recolocar os dedos no sítio pretendido, depois da deslocação de braço e mão. É conveniente que o pianista antecipe mentalmente a distância a percorrer e fazer uma estimativa o mais aproximada possível à distância real. Este processo é novamente dificultado pela desigualdade das distâncias, mesmo entre intervalos iguais, por exemplo a terceira menor, fá-láb tem a distância de 35 mm, ao passo que dó-mib tem 38 mm, ou sol-sib que tem 39 mm.

## Regulação de energia/dinâmica

O controlo das dinâmicas, (f, mf, p), está directamente relacionado com a velocidade de ataque na tecla, quanto maior a velocidade de ataque maior a intensidade. A velocidade de ataque, por sua vez é proporcional à energia e à forma como esta é utilizada. Por outro lado, a pressão que é imprimida na tecla, não depende apenas dos dedos, mas de todo o corpo, “aparelho tocador”. Conclui-se que as dinâmicas dependem não só da energia como também do peso, podem ser as duas utilizadas simultaneamente ou não, depende do objetivo. A regulação de energia também depende directamente da atividade cognitiva, o nosso cérebro é que tem de dar a ordem correta acerca de quanta energia e para onde deve ser direccionada. Por exemplo, no caso das escalas, uma acentuação regular e natural depende dos acentos efetuados nos tempos certos.

## A2.Didática e pedagogia do piano

### Características de um bom professor

É de extrema dificuldade expor um “resumo”, “fórmula” sobre como ensinar no geral, ou como abordar os alunos, dada a multiplicidade de experiências, pensamentos e sentimentos que advém do processo, muitos deles contraditórios. Não há de facto um método que se aplique a todos os alunos e que resulte de igual forma para todos, tal não é possível pois cada aluno possui sensibilidades, capacidades, personalidades e dificuldades distintas.

O facto de um professor ser simultaneamente professor e performer, oferece um sem número de vantagens, comparativamente aqueles que apenas e só ensinam; aquela que se destaca é o facto de um pianista e professor, ser acima de tudo um exemplo para os alunos sendo que as duas funções do músico são complementares.

Se o trabalho de um professor for de tal forma excessivo que não permita estudar para si mesmo, a sua qualidade, entusiasmo e criatividade a ensinar, são imediatamente prejudicadas: *I know for personal experience that as soon as my teaching workload is such that i have not sufficient time to practise myself, the quality of my teaching immediately suffers. I lack temperament and breadth of vision because of the bleak and nagging feeling in my heart. And the bleak and nagging feeling is there because I am marking time, I do not go forward, I do not improve, I`m not being creative* (Neuhaus, 1993:170).

Outro factor que é considerado determinante para um bom ensino, é um perfeito entendimento entre professor e aluno, uma convergência de objetivos das duas partes; a relação entre um professor talentoso e um aluno não dotado, é tão pouco produtiva quanto o contrário, um aluno dotado e um professor incompetente. Uma das experiências mais destrutivas para o processo ensino/aprendizagem e principalmente para o professor, é aperceber-se de que, pouco ou nada pode fazer, apesar do seu esforço e dedicação, quando o aluno não tem capacidades ou não trabalha para as obter. O entusiasmo do professor rapidamente desaparece e este é confrontado com a importância que a família do aluno, nomeadamente os pais, tem na sua educação musical. Não é possível criarmos talento mas sim criar cultura, conhecimento, que é o meio onde o talento se desenvolve. Daí o papel crucial que os pais e família têm na evolução do aluno.

Uma das características mais importantes, e simultaneamente bizarras, para quem nunca ouviu esta afirmação, de um bom professor, é a de que, ele é tanto melhor quanto mais rápido for dispensável. Ou seja, é aconselhável eliminar-se a si próprio do processo, libertar o

aluno na altura devida, inculcando no mesmo a liberdade de pensamento, o seu método de estudo, a sua independência e maturidade, ou seja a capacidade de evoluir sozinho durante o maior período de tempo possível, pois este processo está inerente ao conceito de músico profissional na sua essência. Esta afirmação não pressupõe o professor anular-se a si próprio como pessoa, mas sim ter a consciência de que mais cedo ou mais tarde o aluno não vai precisar mais dele; todavia não exclui o facto de o professor deixar uma marca positiva no aluno para toda a vida, no seu percurso. Infelizmente, há vários casos de professores que pura e simplesmente não conseguem admitir que, por muito bom ensino que tenham proporcionado, os alunos não serão eternamente crianças e crescem pessoal e pianisticamente e este é um processo natural e construtivo: Neuhaus afirmou para um dos seus alunos mais dotados, Emil Gilels “*Já estás um homem crescido, comes bife e bebes cerveja, mas até agora tens sido alimentado com um biberon*” (Neuhaus, 1993:172). Isto porque o seu professor anterior estudava sempre com ele na aula mãos separadas em vez de lhe inculcar a ideia de ele fazer isso sozinho em casa. Em conclusão, quanto maior for o talento, maior terá de ser a independência e responsabilidade.

Outra das características importantes para um ensino verdadeiramente artístico e musical, é o professor ter a noção de que, antes de ser professor de instrumento é professor de Música, no seu conceito mais amplo e profundo, não se podendo apenas limitar ao domínio do seu instrumento, seja ele qual for; pois afinal é música que o professor ensina. Principalmente nos alunos menos avançados, no ensino complementar e início de ensino superior e já antes no ensino básico, os alunos necessitam de que lhes sejam dadas noções muito claras e exatas de análise musical, relativamente à forma, harmonia, polifonia, harmonia, contraponto e teoria. Um professor de instrumento é também um professor de Análise, de História da Música, de Harmonia. Principalmente no piano, um dos instrumentos com mais repertório, por vezes com uma dimensão orquestral: *Anyone who merely feels art remains for ever an amateur, anyone who only thinks about it will be a research musicologist; a performer needs the synthesis of the thesis and antithesis: he needs acute perception and reasoning* (Neuhaus, 1993:176). Realçar, discutir, aprofundar e perceber determinados fenómenos que surgem ao longo da obra, constitui uma parte essencial no ensino<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Por exemplo quando um aluno está a estudar uma obra de Bach, além de executar o texto, toda a parte interpretativa está intimamente relacionada com o conteúdo musical. Há pontos de viragem na obra, como modulações, mudanças de secções ou mesmo técnicas contrapontísticas, cuja percepção é crucial, pois a forma como as vai executar sabendo do que se trata ou não é radicalmente diferente, e inclusive ajuda bastante no processo de memorização.

## Método de ensino

Considero que estes princípios, são aplicáveis, no grau que se encontra em análise. A percepção da música na sua totalidade, incluindo a estrutura analítica e composicional é de facto preponderante. No terceiro grau do ensino vocacional, é perfeitamente possível referir e dar uma breve explicação sobre a forma-sonata, que geralmente está presente em quase todas as sonatinas abordadas. Muitas vezes os alunos demoram mais tempo a apreender o conteúdo musical pois não estabelecem ligações musicais entre o teclado e a partitura. Basta o facto de o professor o elucidar sobre o percurso tonal da peça, para ser imediatamente mais fácil de memorizar. Ou mesmo as texturas, como é o caso das sequências, ou no caso das invenções de Bach, as estruturas temáticas, as inversões e transposições do tema já são possíveis de perceberem pelos alunos e o professor deve desde logo abordar estas questões. Quanto maior for a percepção do texto, não só digitalmente como analiticamente, maior será o seu domínio e a sua compreensão, e consequentemente resultará numa performance mais contextualizada, historicamente fundamentada e musicalmente mais rica. Também por este facto considere importante, contemplar no programa sugerido, a importância de estudar a obra polifónica ao nível analítico e polifónico, assim como refiro a importância da percepção da forma-sonata<sup>6</sup>.

Esta abordagem torna-se mais difícil de efectuar quando o professor se depara com um aluno que não corresponde às exigências, não se aplica nem demonstra interesse. Geralmente neste contexto, emergem os “métodos conservadores” do ensino quase ditatorial, e embora o autor demonstre total desacordo com os mesmos, admite a possibilidade de isto poder acontecer com alunos francamente maus. E infelizmente, é uma realidade, que não podemos evitar. Eu concordo e partilho esta experiência, é muito complicado criar uma relação saudável entre professor e aluno quando não há sequer espaço na aula para abordar a música na sua essência<sup>7</sup>. Mesmo assim, considero relevante tentar motivar o aluno, dependendo das suas dificuldades e personalidade, de formas diferentes. Mas por vezes revela-se uma tarefa de extrema dificuldade.

---

<sup>6</sup> É este tipo de diálogo que o professor deve estabelecer com o aluno, assente na percepção total da música.

<sup>7</sup> É uma sensação de frustração, e não é possível trabalhar nada mais do que as notas não sendo sequer possível falar de música.



## Adaptação ao aluno

Como já foi referido não é possível efetuar uma mesma abordagem, na mesma obra com alunos diferentes. A forma como o professor consegue que um deles evolua, é distinta num e noutro. Neuhaus dá o exemplo de dois alunos que estudavam exatamente a mesma obra, a sonata em si m (1853) de Franz Liszt (1811-1886). Um dos alunos era Sviatoslav Richter, e o outro era uma aluna sua<sup>8</sup>, com bastante musicalidade e técnica mas um pouco moderada na sensibilidade artística no seu todo e com pouco espírito de iniciativa. Richter possuía um conhecimento intrínseco da sonata, tanto a nível técnico como musical. E Neuhaus ouviu toda a sonata na aula sem o interromper uma única vez. Posteriormente discutiram durante cerca de trinta minutos, e o professor realçou e deu conselhos em pontos muito específicos da obra, nomeadamente numa das secções que lhe pareceram não estar com um carácter suficientemente dramático, e o diálogo e troca de ideias incidiu maioritariamente sobre esta problemática. No caso da outra aluna, que estudava exatamente a mesma obra, as discussões, correções, exemplos e repetições começaram imediatamente na primeira nota. Muitas vezes permaneciam durante bastante tempo numa só nota, num só acorde, numa pequena frase de dois compassos. A aula durou cerca de três horas e apenas um terço da obra foi abordada. Na aula não foram abordados problemas técnicos, mas o professor efetuou uma abordagem não só musical como também de conteúdo extramusical, de contextualização histórica cultural e artística. Consequentemente, a aluna tocou a obra no exame final e obteve uma excelente performance e classificação. Por este exemplo se conclui que, mais uma vez, a teoria de que cada professor possuiu um só método, não se verifica na realidade.

## Currículo

Na maior parte dos conservatórios, e escolas superiores, o plano curricular que os alunos possuem, retira tempo de dedicação ao estudo, aquilo que é o mais importante: o trabalho de casa, e este é um dos factores que mais prejudica o ensino da música. Até mesmo os alunos mais dedicados e interessados acabam por ser “reféns” desta situação e muitas vezes faltam às aulas de instrumento, porque não tiveram tempo disponível para o que é prioritário

---

<sup>8</sup> No livro não é referida nenhuma informação acerca da identidade desta pessoa, talvez propositadamente.

na sua formação: o instrumento e a música no geral. Neuhaus considera que os alunos deveriam estudar seis horas diárias, quatro delas destinadas ao repertório e técnica instrumental e as duas restantes, à contextualização das obras em execução, analítica e historicamente e à audição de repertório diversificado, não só para o seu instrumento como para todas as formações, principalmente orquestra e música de câmara. Este período de tempo de estudo e sua distribuição, é considerado o mínimo para um instrumentista. O currículo do ensino artístico deveria portanto, estar organizado de forma a permitir aos alunos, a quantidade de tempo necessária para este trabalho individual que é efectuado fora da escola, sendo essencial á sua evolução. É muito frequente, em determinadas épocas do ano letivo, muitos alunos faltarem à aula de instrumento, pois surgem certos constrangimentos, em comparecer à aula sem ter estudado devidamente; algo que não tiveram possibilidade de fazer, devido à quantidade de exames de disciplinas teóricas; dadas as circunstâncias, aquilo que é de facto o mais importante na sua formação, a sua especialização, é frequentemente colocada em segundo plano: a prática do instrumento<sup>9</sup>.

A música é um “saber fazer”, objetivo e concreto. Toda a teoria apoia a prática, não existe teoria sem prática ou sem exemplificação na música em si mesma. Caso contrário, há o risco de apreendermos conceitos vazios de conteúdo musical. Não é esse o objetivo do ensino artístico nem da arte. E por isso também haverá um outro aspecto que ajuda na concretização desta ideia: os alunos tocarem uns para os outros, pois não se aprende só a tocar, aprende-se também a ouvir os outros. É com certeza compreensível que, para um professor torna-se muito mais estimulante que a aprendizagem possa ser não só para um aluno, mas para todos os da classe. É certo que as aulas individuais serão sempre uma parte fulcral, devido às especificidades do ensino do instrumento. Mas o facto de também haver uma componente coletiva, ajuda muito no processo de aprendizagem<sup>10</sup>. Com certeza que esta componente tem de ser bem estruturada pelo professor, e o interesse nas obras a serem ouvidas deve ser de todos os alunos. E as excepções também existem, ou seja, alunos que se limitam a ouvir os colegas, mas não absorvem o conteúdo da informação, por não estarem devidamente atentos

---

<sup>9</sup> Com certeza haverá casos em que a responsabilidade é dos alunos, pois não foram capazes de gerir as suas tarefas de forma correta. Mas no geral, são as entidades como escolas, academias, conservatórios e também os professores, que são responsáveis por esta irregularidade na estrutura do currículo do ensino vocacional, que deveria dar prioridade à performance, e ao estudo diário que esta implica.

<sup>10</sup> Na Academia de Música de Viena, por volta de 1945, todas as semanas havia sessões de aulas colectivas com os discípulos de Godowsky; cerca de dez alunos tocavam e outros vinte e cinco ouviam o colega tocar e as indicações do professor. Era feito um acordo com os alunos ouvintes, para levar a partitura e seguir atentamente a aula do colega e as correções do mestre. Considero de muita importância para o ensino este carácter coletivo.

ou não terem sido preparados e consciencializados daquilo que é preciso levar para uma aula colectiva como a partitura e um trabalho prévio relativo à obra, o que inclui por exemplo a audição de diversos intérpretes sobre a mesma obra.

Por fim, um bom professor consegue discernir as diferentes características de um aluno, mas para o ensino ser produtivo e construtivo, é necessário o professor adaptar-se aquela que é distinta em todos: a personalidade. E com a diversidade de temperamento, ser capaz de criar nos alunos o melhor nível possível, no campo musical e cultural.

Os alunos aprendem com os professores assim como estes aprendem com os alunos, é um processo mútuo, com certeza que se aprende ao ensinar. E daí a importância de um professor, ser também instrumentista, pois assim a relação com os alunos durará cada vez mais tempo e passados longos anos essa aprendizagem mútua prevalecerá. Inversamente, os professores que são só professores, facilmente perdem o vínculo com os alunos e raramente potenciam a sua própria aprendizagem enquanto docentes, pessoas e músicos. Isto porque uma relação mais madura de troca de ideias entre colegas e a aprendizagem bilateral, não é possível se o professor não toca e exemplifica juntamente com o aluno.

Posteriormente à realização da análise de resultados no estudo observacional, relativamente aos itens peça portuguesa e peça estrangeira, verificaram-se em ambos, resultados pouco satisfatórios no parâmetro respeito ao estilo, e na sonatina ou andamento de sonata, surgiu algo semelhante na harmonia, sendo que os resultados no respeito ao estilo também não alcançaram mais do que uma classificação Suficiente, de uma maneira geral. Penso que, pelo que foi observado nas aulas, estas lacunas poderiam ter sido mais facilmente corrigidas se tivesse havido exemplificação por parte do professor, na execução das peças, para assim haver uma maior percepção por parte do aluno, do resultado final. Simultaneamente, uma sensibilização dos alunos, incutida pelo professor, no sentido de, no trabalho de casa, ser também incluída a audição de obras com a partitura, iria eventualmente ser também mais uma ajuda na correção dos parâmetros referidos.



*B*



## *Realização do estudo observacional*

### **B1.Preparação do registo de dados**

Esta pesquisa qualitativa foi elaborada segundo os quatro principais parâmetros dos Códigos de Ética para as associações profissionais e académicas (Denzin, 2006: 146): consentimento informado, fraude, privacidade e confidencialidade e precisão. Os indivíduos participantes na pesquisa (alunos e professores) foram informados acerca da natureza e consequências da investigação e concordaram voluntariamente em participar. Foi adoptada uma postura uniforme contrária à fraude e a recolha foi efectuada no anonimato, sendo os professores denominados através de letras (a, b, c...) e os alunos por números (1, 2, 3...). A precisão dos dados foi também um princípio contemplado neste trabalho, não havendo mentiras, materiais fraudulentos ou omissões.

#### Descrição do modelo e justificação

O modelo construído (Anexo II) de natureza qualitativa, apresenta, duas secções: A e B. A primeira consiste numa tabela de registo da performance dos alunos em cada aula, e a segunda é destinada a eventuais observações consideradas relevantes no decorrer da aula.

A tabela é constituída por cinco classificações possíveis: Insuficiente, Suficiente, Bom, Muito Bom, e Excelente; e parâmetros de observação definidos consoante a obra em análise, variando principalmente entre a secção de técnica e a de repertório. A cada parâmetro, corresponde uma classificação consoante a execução do aluno. A escolha de cinco níveis de avaliação deve-se à maior objetividade e diferenciação classificativa. O facto de o número de classificações existentes ser ímpar, permite uma distinção clara entre os extremos positivos e negativos, nomeadamente Excelente e Insuficiente e os níveis intermédios que assim passam a ser três: Suficiente, Bom e Muito Bom. Os parâmetros a observar são de ordem técnica (velocidade de execução, igualdade sonora, coordenação motora, passagem do polegar, notas, ritmo) e expressivo-musical (melodia, harmonia, dinâmica, articulação, fraseado e respeito ao estilo). Esta tabela aplica-se aos conteúdos escalas, arpejos, sonatina, peça estrangeira e peça portuguesa. Na obra polifónica, surge uma segunda tabela de registo, devido à complexidade auditiva e analítica que uma obra polifónica possui.

## Adaptação do modelo á recolha de campo e sua aplicação

Para a redefinição do programa de piano para o ensino vocacional da música, na área de piano, neste caso para o terceiro grau, foi construído um modelo de aquisição de dados, enquadrado numa recolha de campo. O modelo utilizado segue uma estrutura baseada no repertório de cada período na disciplina de piano, nomeadamente no Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian. Assim sendo, a cada obra do repertório ou exercício técnico, corresponde uma tabela com parâmetros de observação especificados, cada um deles com a classificação correspondente.

Este programa é distribuído pelos três momentos de avaliação, um por trimestre. Cada aula possui a duração de quarenta e cinco minutos. O tempo necessário para abordar todas as obras a serem executadas, excede o período referido. Logo, em cada aula, só será observado e registado, o programa que foi possível abordar nesse tempo letivo.

O programa a aplicar e desenvolver em cada período é constituído por escalas e arpejos, estudos, obra polifónica, sonatina, peça estrangeira e peça portuguesa. Depois de dado o consentimento por parte da direção, professores, alunos e encarregados de educação, procedeu-se a uma análise das aulas de quatro alunos de terceiro grau, uma vez que os dois restantes não puderam participar na investigação<sup>11</sup>.

A observação não participante, e consentida foi realizada num período de aproximadamente, um mês e meio (de 8 de Abril a 24 de Maio); não houve quaisquer interrupções na aula, apenas foi registada a classificação dos respetivos alunos para cada parâmetro com um “x” na coluna correspondente. Posteriormente os dados contidos nas tabelas, foram reorganizados sob a forma de gráfico que seguidamente serão apresentados, clarificando a informação.

O eixo vertical corresponde às classificações obtidas, e o eixo horizontal aos alunos que obtiveram, na totalidade das aulas determinada classificação, em cada parâmetro. O que está a ser medido não é o número de vezes que determinado aluno obteve uma classificação, mas sim se, na sua avaliação, esta apareceu, (e basta aparecer uma vez para ser contabilizado).

Não se pretende verificar as classificações a nível individual mas no conjunto da amostra. Esta é constituída por quatro alunos, dois do mesmo professor, sendo os restantes orientados, cada um por mais dois professores. Todos possuem a idade de doze anos, e

---

<sup>11</sup> Um dos alunos, encontrava-se lesionado no braço, e o outro não participou pois o professor não concordou em participar neste estudo.



encontram-se em regime articulado, frequentando o sétimo ano de escolaridade. Todos frequentam o conservatório, pelo menos desde o primeiro grau.

## **B2.Aplicação investigativa/ recolha de campo**

A parte do trabalho que se segue, tem por base a estrutura dos conteúdos exigidos na instituição onde se efetuou o estudo, havendo uma separação entre técnica e repertório. Cada gráfico é relativo ao item indicado, com a excepção daquele que se refere à abordagem da obra polifónica; na totalidade são oito gráficos<sup>12</sup> e sete itens, designadamente escalas, arpejos, estudos<sup>13</sup>, obra polifónica, sonatina ou andamento de sonata, peça estrangeira e peça portuguesa<sup>14</sup>. Os gráficos apresentados, ilustram os resultados relativos à prestação de todos os alunos ao longo de todo o período de observação. Nas escalas e arpejos, os parâmetros avaliados são velocidade de execução, igualdade de peso no ataque, qualidade da passagem de polegar, coordenação motora, constituição (texto) e dinâmica; nos estudos são notas, ritmo, melodia, harmonia, dinâmica, coordenação motora e velocidade. Relativamente à secção de repertório, os parâmetros avaliados são notas, ritmo, harmonia, dinâmica, respeito ao estilo, articulação e fraseado. Os valores presentes no eixo horizontal, são inteiros e fixos em concordância com o número de alunos. Ao eixo horizontal correspondem as cinco classificações possíveis: Insuficiente, Suficiente, Bom, Muito Bom e Excelente.

---

<sup>12</sup> Sete relativos aos itens descritos e um referente à abordagem polifónica.

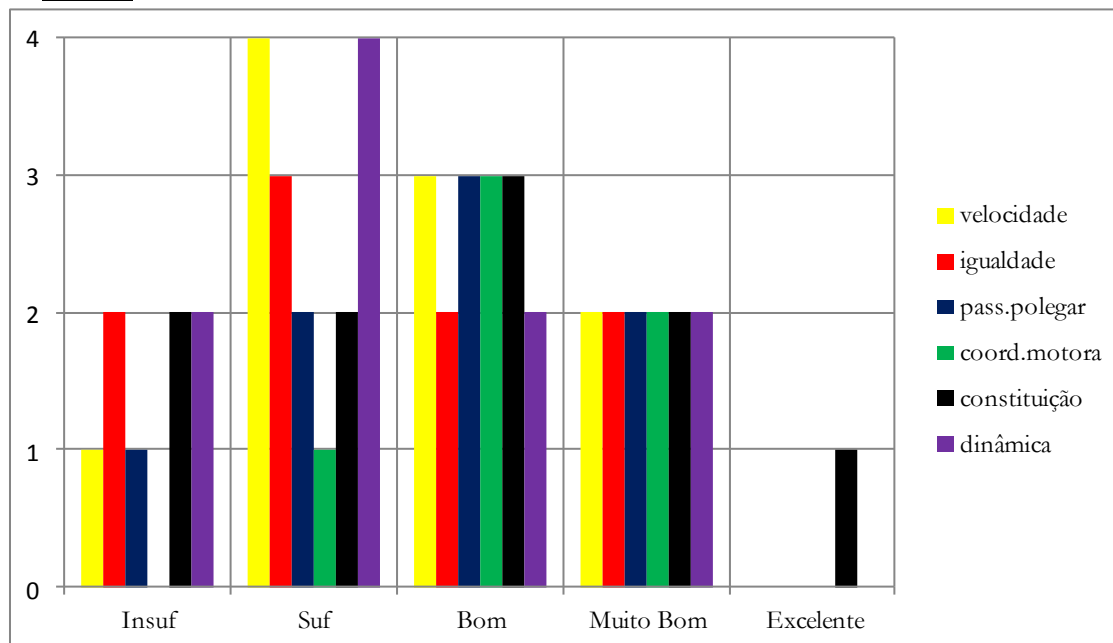
<sup>13</sup> Estes três, relativos à secção de técnica.

<sup>14</sup> Estes quatro relativos à secção de repertório.

## Apresentação e análise dos resultados

### 1. Técnica

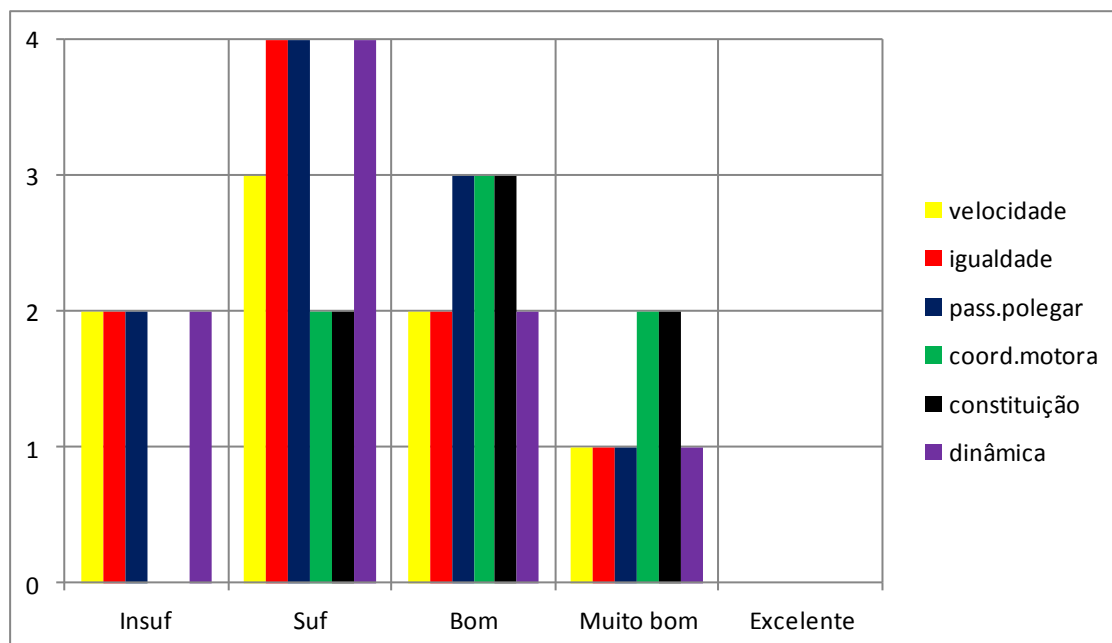
#### 1.1. Escalas



Relativamente ao item escalas, regista-se um valor máximo e um valor nulo, no parâmetro velocidade nas classificações Suficiente e Excelente respectivamente. O que demonstra que a maioria dos alunos que compõe a amostra, tem uma velocidade de execução das escalas média, não havendo a máxima classificação neste parâmetro; esta é uma dificuldade a registar. Por outro lado, não há alunos que não tenham o mínimo de competências ao nível da coordenação motora, pois o seu valor na classificação Insuficiente é zero. Relembremos que em todas as aulas observadas os alunos executaram as escalas e os arpejos apenas em movimento paralelo. O facto de metade da amostra ter obtido Insuficiente na constituição da escala, é algo preocupante, pois a segurança no texto a executar é essencial para que os outros parâmetros possam adquirir melhor qualidade. Apenas uma quarta parte dos alunos, obteve a classificação Excelente e apenas no parâmetro constituição. O gráfico revela ainda que metade dos alunos, obtiveram em algumas aulas Muito Bom em todos os parâmetros da escala, algo que é bastante positivo, significa que alcançaram melhorias ao longo do período de trabalho.

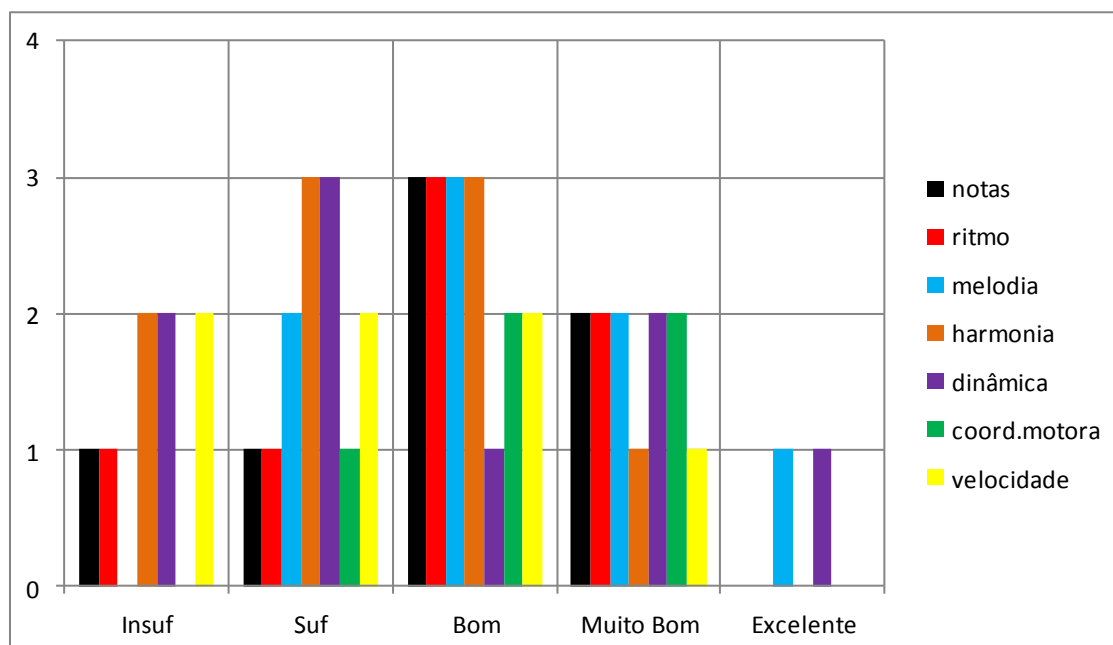
Relativamente à igualdade, excede metade da amostra na classificação de Suficiente, mas na classificação de Muito Bom apenas atinge o valor correspondente a metade do eixo vertical. No que se refere à dinâmica frásica, verifica-se que atinge toda a mostra na classificação Suficiente.

## 1.2. Arpejos



O primeiro aspecto a relevar na execução de arpejos é a ausência total da classificação Excelente, em todos os parâmetros avaliados; significa que nenhum dos alunos conseguiu dominar totalmente a execução de arpejos. Por outro lado, na classificação Insuficiente, os parâmetros coordenação motora e constituição são nulos, o que denota um domínio de texto mínimo nos arpejos ao contrário das escalas em que metade dos alunos que compõe a amostra possui Insuficiente, na constituição. Na classificação Suficiente, registam-se os valores máximos em igualdade e passagem do polegar; o que sugere que todos os alunos dominam mediamente estes parâmetros nos arpejos. Surge ainda na classificação Muito Bom, que neste caso é a máxima, um valor correspondente a metade na constituição, coordenação motora e passagem de polegar. Os restantes parâmetros registam apenas o valor mínimo nesta classificação, o que denota que houve mais progressos nas escalas do que nos arpejos.

### 1.3. Estudos

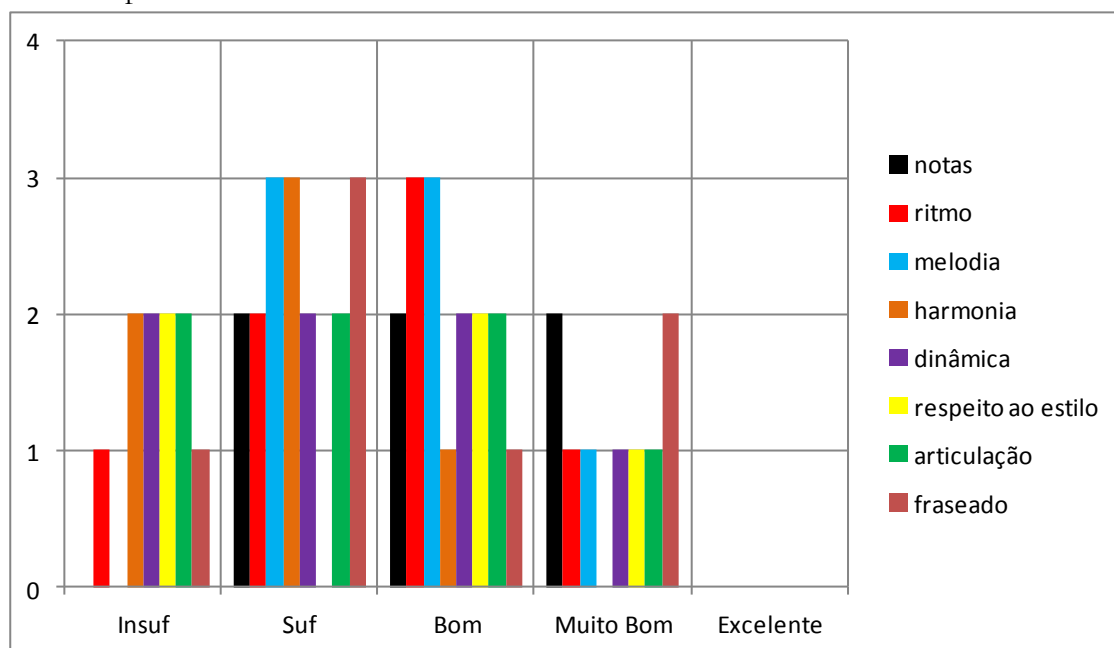


No caso dos estudos, não há nenhuma classificação que tenha abrangido a totalidade dos alunos, o que significa que nenhum parâmetro foi obtido numa mesma classificação na sua totalidade. Na classificação Insuficiente, verificam-se valores nulos nos parâmetros melodia e dinâmica, o que quer dizer que os alunos têm mínimas noções de constituição melódica, da obra e de execução das dinâmicas. Na classificação de Excelente, apenas se manifestam os parâmetros de melodia e dinâmica, no valor mínimo. Por outro lado é a primeira vez que surge, em três quartos da amostra, a classificação de Bom, em quatro parâmetros consecutivos, notas, ritmo, melodia e harmonia, algo que também ainda não tinha surgido.

Depois de uma abordagem á parte técnica do programa, a segunda parte é constituída pelo repertório, nomeadamente: obra polifónica, sonatina ou andamento de sonata, peça portuguesa e peça estrangeira.

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifónica

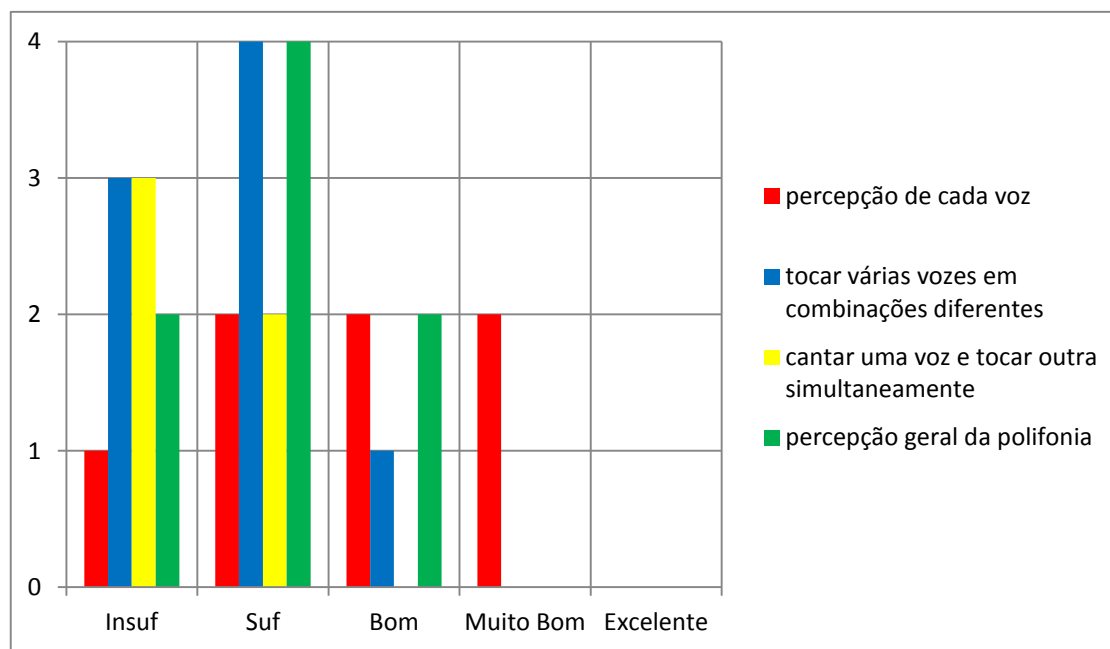


No caso da obra polifónica, não surgiu qualquer parâmetro com a classificação Excelente, e na classificação Muito Bom, apenas as notas e o fraseado alcançaram metade do valor da amostra, sendo que os restantes parâmetros, excepto a harmonia que foi nula nesta classificação, apenas atingiram o valor mínimo. É de notar que relativamente à harmonia, existe pouco domínio por parte dos alunos, tanto que, na classificação Insuficiente, este parâmetro alcança metade do eixo. Simultaneamente não há uma classificação de Insuficiente para as notas nesta obra, também devido á sua enorme complexidade analítica e musical, sendo a segurança de texto ainda mais importante do que nas obras anteriores. De uma forma construtiva, podemos observar que na classificação de Bom, o ritmo e a melodia, atingiram três quartos da amostra, o que é bastante positivo. Também no parâmetro melodia, não existe uma classificação Insuficiente, o que considero normal, pois este é um parâmetro bastante mais simples de identificar tendo em conta o resto do repertório<sup>15</sup>. A articulação também não

<sup>15</sup> O que acontece na polifonia, é que não é que não se denomina propriamente de melodia mas de voz superior, mas muitos dos alunos não são capazes de fazer esta distinção, apenas fazem uma distinção entre baixo e melodia, o que em Bach não acontece.

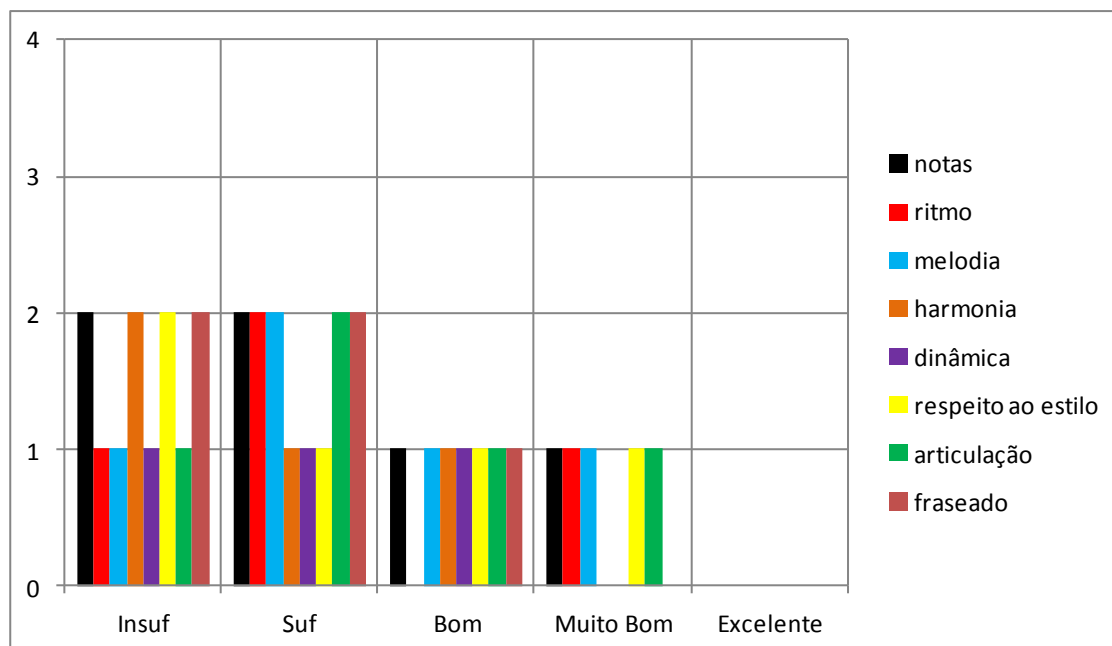
apresenta resultados satisfatórios, atinge metade da amostra na classificação Insuficiente, e em Muito Bom apenas atinge o valor mínimo.

### 2.1.1. Abordagem da obra polifónica



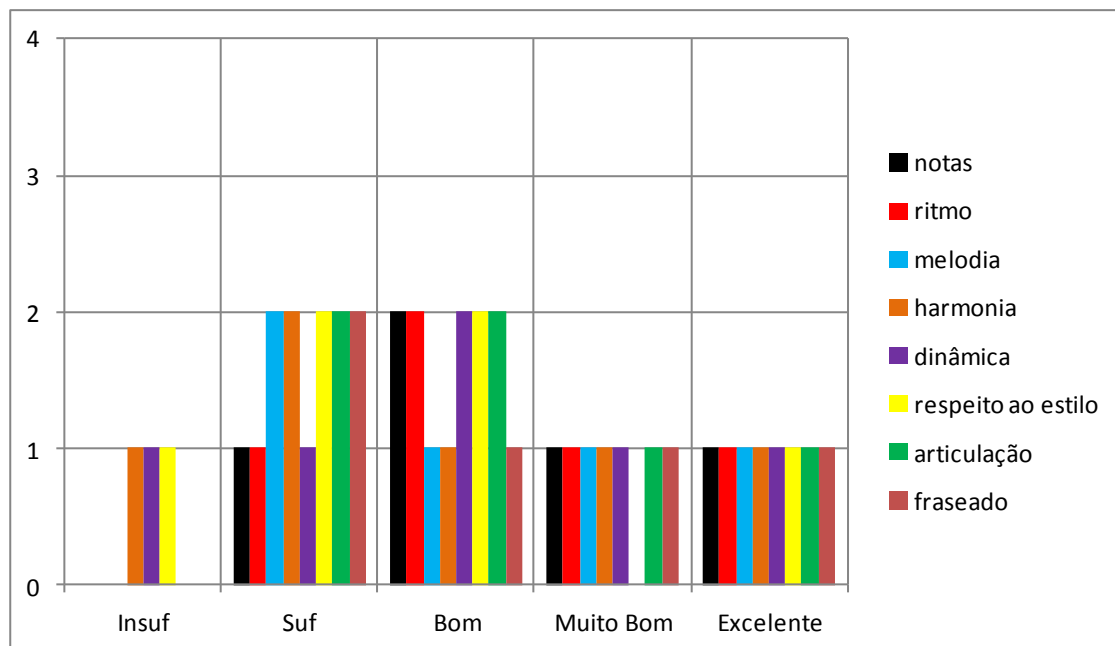
Este gráfico reflete, não só a performance dos alunos diretamente, mas também a forma como a polifonia foi abordada na aula; é um registo da percepção do aluno em relação à obra polifónica. Constata-se que todos os alunos conseguem de uma forma suficiente, tocar várias vozes em combinações diferentes e ter uma percepção geral da polifonia. Nenhum dos alunos conseguiu obter a classificação Bom ou superior, a cantar uma voz e tocar outra simultaneamente, o que considero uma lacuna relativamente grave, pois um dos principais parâmetros que se deve abranger na polifonia é precisamente, ter a capacidade de ouvir interiormente e em tempo real, diversas vozes ao mesmo tempo, para consequentemente conseguir realçar uma ou outra consoante o percurso contrapontístico e tonal da obra. À classificação Excelente correspondem apenas valores nulos nestas competências. Destaca-se o Muito Bom na percepção de cada voz, em metade da amostra.

## 2.2. Sonatina ou andamento de sonata



Relativamente à componente sonatina ou andamento de sonata, não se verificou nenhum parâmetro com a classificação Excelente, verificaram-se valores nulos na classificação Muito Bom relativamente á harmonia e dinâmica, assim como o parâmetro ritmo na classificação de Bom; também na mesma, todos os parâmetros atingem apenas o valor mínimo. Metade da amostra obteve a classificação de Insuficiente relativamente a notas, harmonia, respeito ao estilo e fraseado. Nesta obra os resultados não são satisfatórios, apenas médios pois na classificação Suficiente, atingem metade da amostra os parâmetros notas, ritmo, melodia e articulação e fraseado. É de destacar também os valores mínimos na classificação de Suficiente e Bom em relação á harmonia. Os gráficos sugerem que a execução correcta da harmonia, é uma das lacunas. Numa obra desta época em que geralmente a harmonia aparece sobre a forma de Baixo de Alberti, torna-se tão importante como a melodia ao nível da execução. É fundamental para o equilíbrio estilístico da obra.

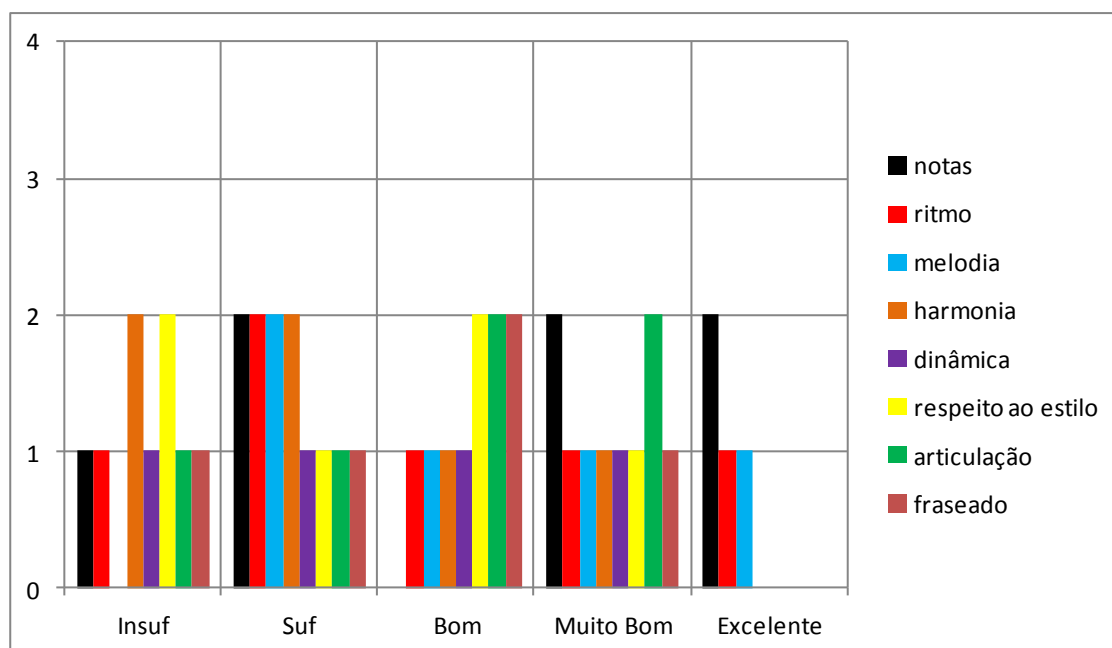
### 2.3. Peça estrangeira



Relativamente à peça estrangeira, há que destacar que todos os parâmetros atingiram a classificação de Excelente, embora no valor mínimo. Bastante positivo também se revela, terem surgido apenas os parâmetros harmonia, dinâmica e respeito ao estilo na classificação Insuficiente. De uma forma geral, o nível é médio. No entanto, no respeito ao estilo, há um valor nulo na classificação Muito Bom; em contrapartida, o mesmo parâmetro surge na classificação Excelente, embora no valor mínimo.



## 2.4. Peça portuguesa



Relativamente ao item peça portuguesa três parâmetros surgem, na classificação Excelente, um deles em metade da amostra; as notas. Os restantes são o ritmo e a melodia. Na classificação Suficiente, é onde surge o maior número de parâmetros nomeadamente, notas, ritmo, melodia e harmonia, num valor correspondente a metade dos alunos. É também importante destacar a articulação na classificação Muito Bom em metade da amostra, geralmente não é um parâmetro que obtenha classificações elevadas. Em contrapartida, na harmonia e respeito ao estilo verificam-se valores correspondentes a metade da amostra na classificação Insuficiente, o que não é de todo, positivo.

## Discussão dos resultados e conclusão

Através da análise dos resultados apresentados relativamente à investigação, várias conclusões podem ser retiradas. Relativamente à secção técnica do programa, os resultados referentes aos itens escalas e arpejos revelam que há um certo descuido ao nível da dinâmica na execução destes exercícios; em ambos, os valores mostram-se ambíguos, mas no geral nunca passam de Suficiente, e nas aulas observadas pude constatar esta lacuna. De facto não percecionei nenhum tipo de orientação no sentido frásico destes exercícios. Provavelmente há um direcionamento para outras dificuldades inerentes aos exercícios como a passagem de

polegar, ou a igualdade ou até mesmo a constituição quando são tonalidades com mais de duas alterações, ou que sejam anatomicamente desajustadas ao teclado. Muitas vezes é uma competência que passa despercebida, mas penso ser possível abordá-la juntamente com as restantes, logo na abordagem inicial das escalas e arpejos. Certamente, o facto de o aluno construir uma direcção dinâmica nestes itens incita automaticamente a uma avaliação da qualidade sonora de imediato, uma acuidade auditiva maior, sem ter de descurar os restantes itens. A velocidade é satisfatória nos dois itens mas pode também ser otimizada através da prática de uma execução com variados agrupamentos de células<sup>16</sup>. A coordenação motora foi um item satisfatório, mas não foi explorado na sua totalidade, pois só o movimento paralelo foi trabalhado. Resta saber se inserindo também o movimento contrário os resultados iriam permanecer semelhantes.

Nos estudos, os itens harmonia, velocidade e dinâmica surgem em metade da amostra com uma classificação Insuficiente, embora a constituição seja satisfatória. O facto de a leitura inicial da maior parte dos alunos ser relativamente lenta, impossibilita a evolução nestes parâmetros; o que se verificou foi que esta leitura foi efectuada num período de tempo maior do que o desejável, primeiro por falta de trabalho por parte dos alunos, e segundo, por não entenderem, muitas vezes a estrutura tonal e de figuração frásica e rítmica do estudo; este facto retarda a compreensão e assimilação do texto a trabalhar.

Relativamente à secção de repertório, verificaram-se, no geral, resultados pouco satisfatórios em todos os itens desta secção no parâmetro respeito ao estilo. Certamente que nas primeiras abordagens não será previsível que um aluno deste nível execute a obra com uma boa classificação neste parâmetro, pois terá outras dificuldades a trabalhar. No entanto, muitas das características estilísticas são absorvidas na audição das obras do mesmo compositor fora da aula, o que pelo que me apercebi, não foi um trabalho de casa que fosse inculcado nos alunos.

No caso da obra polifónica, não houve nenhuma classificação Excelente em nenhum dos parâmetros e constata-se que relativamente à harmonia, articulação e respeito ao estilo, os resultados não são satisfatórios. Relativamente à articulação, pude testemunhar que não houve uma diferenciação de articulação nestas obras, nomeadamente uma coerência entre quais as figuras rítmicas que deveriam ser efectuadas em *legato* em *portato* ou em *staccato*, o que no caso destas obras, é essencial, pois sendo um tipo de música que não possui dinâmicas originais escritas nem pontuação frásica descrita na partitura, “vive” muito da articulação que neste caso

---

<sup>16</sup> Ver no programa proposto.

está intimamente ligada com o fraseado. Na maior parte das aulas, quase nenhum aluno tinha a percepção da harmonia implícita na obra, o que considero também desaconselhável. Estes dois parâmetros não podem de facto ser ignorados numa obra polifónica, muito menos em Bach, pois aqui não nos referimos apenas a uma questão estilística, mas também de construção da obra e de interpretação fidedigna. Penso que estes parâmetros deveriam ser trabalhados logo desde o início também, a par da assimilação do texto. Isto relaciona-se directamente com a análise realizada na percepção da obra no gráfico seguinte, onde se destaca o facto de a competência cantar uma voz e tocar outra, não ser satisfatória. Significa que não há um domínio do fenómeno polifónico na sua totalidade, porque como já foi anteriormente referido, a capacidade de ouvir interiormente e em tempo real, diversas vozes ao mesmo tempo é crucial para posteriormente realçar uma ou outra consoante o percurso tonal e contrapontístico da obra. Se este trabalho não começar a ser feito agora, neste nível, o mais certo é que quando as obras polifónicas aumentarem de complexidade, o que certamente acontecerá nos graus seguintes com peças como as invenções a duas e três vozes, ou os Prelúdios e Fugas, o aluno terá mais dificuldade em assimilar estes conteúdos pois não foram abordados anteriormente, e demorará com certeza mais tempo a assimilá-los pois a complexidade polifónica aumenta; terá de se deparar com uma construção contrapontística mais complexa.

Em relação à sonatina ou andamento de sonata, considero que a maior lacuna é de facto a harmonia; não é de todo positivo que isto se verifique. Nas primeiras abordagens, foi feita uma distinção entre a melodia e acompanhamento e esta informação foi bem assimilada.

No entanto posteriormente, houve um descuido no tratamento da mão esquerda, não tendo a maior parte dos alunos percepcionado a correcta execução do Baixo de Alberti nem o percurso tonal a ele associado. Conclui-se que ao nível da estrutura analítica da obra, não foi apreendido o conceito de forma-sonata nem a sua estrutura; o facto de a melodia, nestas obras ser de facto sonoramente mais presente do que o acompanhamento, não implica que o mesmo, pelo facto de normalmente ter menos intensidade sonora, possa ser executado, sem na sua estrutura, haver uma hierarquização das notas constituintes e um nível de intensidade sonora mínimo em relação à melodia. Estes conceitos por sua vez levam à constatação de que o respeito ao estilo também não é explorado no seu todo, embora no geral, o nível seja médio neste parâmetro.

Nas peças tanto portuguesa como estrangeira, houve uma lacuna comum nas duas: o respeito ao estilo. Penso que se deve ao facto de os alunos terem tido pouco contacto com

outras obras do compositor e pouca exemplificação na aula, ao nível performativo. Seria pedagogicamente construtivo o professor exemplificar mais para o aluno, dando-lhe exemplos sonoros da obra na própria aula, e levar excertos orquestrais de outras obras do compositor para transmitir o universo conceptual, imagético e musical do autor ao nível de estilo e execução da obra de uma forma gradual e construtiva.

*C*



### *Construção do programa proposto*

#### **C1.Comparação entre diversos programas de piano relativamente ao terceiro grau**

Analisando os programas dos conservatórios públicos em território de Portugal continental, constata-se que a Escola de Música do Conservatório Nacional e o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, se regem exactamente pelo mesmo programa redigido em 1974. É particularmente bizarro o conservatório público da capital, não ter nunca efectuado alterações a este programa, uma vez que já passaram trinta e sete anos desde então, falamos portanto de uma estagnação na esquematização de programas desde a Revolução do 25 de Abril. Este facto desadequa-se à realidade, uma vez que, na altura, não havia formação superior ao nível das escolas politécnicas e universidades. O denominado “curso superior de piano” na época, era realizado apenas e só no conservatório; os alunos que concluíam estavam já aptos a ensinar e a constituir carreira. Hoje, o oitavo grau do conservatório corresponde ao décimo segundo ano da escolaridade secundária, o que na música, se denomina de ensino complementar, nomeadamente sexto, sétimo e oitavo graus. Embora o terceiro grau seja distante do ensino complementar, toda a estruturação do programa antigo influencia directa ou indirectamente todos os graus. O outro facto é que o programa da época, é bastante extenso na sua descrição, enumerando uma vasta lista de repertório para cada nível; esta sugestão de repertório é certamente importante e deve permanecer nos dias de hoje e eventualmente até ser alargada, pois entretanto já outras obras foram escritas. No entanto, penso ser também fundamental, a par desta sugestão de obras, os objectivos, competências e valências virem discriminadas. Naturalmente que na época em que o dito programa foi efectuado, já havia diversos autores a escrever e a apresentar a sua larga experiência como professores na Europa e América essencialmente, mas essa informação não chegava tão facilmente a Portugal como passou a chegar depois da Revolução dos cravos; deparamo-nos aqui também com uma problemática socio-cultural portuguesa. Mas passados trinta e sete anos, esta realidade sofreu alterações significativas, não só a nível do acesso que hoje temos à informação como aos tipos de regime que é possível frequentar no ensino vocacional da música, os financiamentos da União Europeia para a cultura que recebemos desde 1986, a evolução e remodelação nas escolas ao nível do currículo dos professores, intercambio com

outras instituições e até mesmo a criação de academias público-privadas<sup>17</sup>. Será talvez coerente adaptar o ensino de hoje, e os conteúdos leccionados no ensino artístico, a toda a sociedade e à abertura cultural/musical emergente. Não será por ventura muito lógico, o ensino “parar no tempo” enquanto todo o contexto envolvente muda. O programa reformulado tem apesar do referido, vários pontos positivos como a vasta sugestão de programa, um nível de exigência elevado, prática de leitura à primeira vista e a referência à polifonia como muito importante ao nível de trabalho na aula. Não querendo desvalorizar nem alterar estas mais-valias, pretende-se antes aproveitar as mesmas fazendo simultaneamente uma adaptação do programa com objectivos, competências e valências discriminadas e permanecer a busca incessante do rigor e da qualidade no ensino do piano, a par da motivação dos alunos.

Fundamentando a minha escolha de programa, apresento uma tabela comparativa entre os conservatórios públicos.

## Secção Técnica

### 3º Grau

	Lisboa	Porto	Braga	Coimbra	Aveiro
<b>Escala</b>	Escala, exercícios variados	Todas as escalas maiores e menores à distância de oitava, na extensão de quatro oitavas; respectiva escala cromática <sup>18</sup>	Escala, exercícios variados	Escala diatónicas maiores e menores, escala cromática;	Todas as escalas Maiores e menores homónimas e escala cromática

**Tabela comparativa escalas - 1**

<sup>17</sup> Até 1974, apenas vigoravam os conservatórios públicos e as escolas profissionais.

<sup>18</sup> Outros: leitura à primeira vista



	Lisboa	Porto	Braga	Coimbra	Aveiro
<b>Arpejos</b>	Arpejos, exercícios variados	Respectivos arpejos, sobre o acorde perfeito no estado fundamental e inversões; respectiva escala cromática	Arpejos, exercícios variados	Arpejos nas três posições na extensão de quatro oitavas	Respectivos arpejos sobre o acorde perfeito maior e menor com inversões

**Tabela comparativa arpejos - II**

	Lisboa	Porto	Braga	Coimbra	Aveiro
<b>Estudos</b>	Oito a dez estudos;	Três estudos (grau de dificuldade equivalente ao Czerny op.299)	Oito a dez estudos;	Três estudos de Czerny op.299 e Heller op.45	Quatro estudos de Czerny op.849 ou Czerny op.299 e/ou Heller op.45 (máximo de dois)

**Tabela comparativa estudos - III**

## Repertório

	Lisboa	Porto	Braga	Coimbra	Aveiro
<b>Obra polifónica</b>	Seis ou oito obras de Bach	Três peças de Bach (23 peças fáceis)	Seis a oito obras de Bach	Duas peças de Bach (23 prelúdios e peças fáceis, a partir do nº18, e Invenções a duas vozes)	Três peças de Bach (23 peças fáceis e/ou Invenções a duas vozes)

**Tabela comparativa obra polifónica - IV**

	Lisboa	Porto	Braga	Coimbra	Aveiro
<b>Sonatina ou andamento de Sonata</b>	Uma sonata	Uma obra grande completa (forma-sonata ou variações)	Uma sonata	Um andamento de Sonata ou uma sonatina completa	Um andamento de sonata ou uma sonatina completa

**Tabela comparativa sonatina - V**

	Lisboa	Porto	Braga	Coimbra	Aveiro
<b>Peças</b>	Algumas peças de diferentes estilos	Três peças de estilos diferentes	Algumas peças de diferentes estilos	Três peças de compositores	Duas peças estrangeiras, e uma portuguesa

**Tabela comparativa peças - VI**

## **C2.Proposta de programa para o terceiro grau do ensino vocacional de piano**

Na sequência da análise efectuada entre os programas dos conservatórios estatais em Portugal, apresento a minha proposta de programa, numa tentativa de buscar o equilíbrio entre as competências exigidas e o repertório sugerido, procurando a maior objetividade e clareza possíveis. Este divide-se em duas grandes secções: técnica e repertório. A técnica é constituída por: escalas, arpejos e estudos. O repertório contém a obra polifónica, a sonatina e as peças: portuguesa e estrangeira. O que se segue é o programa mínimo de piano para terceiro grau do ensino vocacional. No caso de alunos mais avançados, este poderá ser aumentado em quantidade e grau de exigência. Mas a problemática do meu projecto tem como objectivo aumentar o nível médio, logo, os alunos excelentes não são incluídos no programa mínimo, pois com certeza que o cumprirão sem dificuldades. O programa proposto diz respeito aos nove meses de período lectivo.

### **Técnica**

#### **Escalas:**

#### **Conteúdos**

Três escalas maiores, e três menores (as menores serão as menores relativas harmónicas).

O facto de as escalas serem emparelhadas por relatividade, no modo harmónico menor, deve-se ao facto de a armação de clave ser a mesma para as duas escalas, o que facilita a memorização e esquematização, das notas pertencentes a cada escala. Esta maneira de emparelhar as escalas opõe-se àquela que é atualmente adoptada nas diferentes escolas. Nestas, as escalas e também os respetivos arpejos são agrupados homonimamente, por exemplo Ré Maior e menor. Considero mais confuso para os alunos, este emparelhamento pois o único aspecto comum entre escalas homónimas é, apenas e somente, o nome e a nota em que iniciam. Os restantes constituintes, nomeadamente a armação de clave, os intervalos e a percepção auditiva, são distintos.

A gestão da quantidade de escalas apresentadas em cada teste ficará ao critério de cada professor, na certeza de que, no final do ano lectivo, todas terão sido abordadas.

## **Competências e valências:**

O aluno deverá ser capaz de:

**1)Executar a escala de duas formas: em movimento paralelo e em movimento contrário,** pois assim debruçar-se-á sob dificuldades distintas ao nível da coordenação de mãos;

O movimento paralelo pressupõe uma deslocação do tronco para um mesmo lado do teclado, permitindo direccionar o peso do mesmo, unilateralmente. Simultaneamente, a combinação digital utilizada numa mão e noutra é distinta, o que faz com que o factor coordenação motora seja explorado, assim como a concentração; pois embora ambas as mãos se desloquem na mesma direcção, sendo a relação entre esquerda e direita de simetria, a mão esquerda começará no dedo número cinco (vulgarmente denominado de mindinho) e a direita no dedo número um (vulgarmente designado de polegar).

No movimento contrário, a deslocação de cada mão efectua-se em direcções opostas, o que obriga a uma centralização do peso no tronco. As combinações digitais de cada mão são exactamente as mesmas, pois o movimento é efectuado em espelho, mas por outro lado, a perspectiva global do teclado é obrigatoriamente bilateral, ao contrário do movimento anterior; o aluno tem de ser capaz de controlar a deslocação das duas mãos em sentidos opostos, tendo de distribuir a sua concentração pelas duas mãos, independentemente de não poder ver as duas ao mesmo tempo. Consequentemente, outras competências cinestésicas como a audição, e o controle pelo tacto, terão de ser obrigatoriamente utilizadas.

**2)Efectuar cada escala com uma distribuição igual de peso entre os cinco dedos;**

Isto faz com que o resultado sonoro se reflita numa sucessão de notas, todas elas com igual intensidade, devido á mesma quantidade de força da gravidade aplicada em cada uma; desta forma, nenhuma das notas se deverá destacar ou acentuar auditivamente em relação às outras (Hanon,1987:2).

**3)Alcançar, no final de cada trimestre, um tempo mínimo metronómico de semínima=80 M.M.,** sendo que cada tempo possui quatro células de igual duração<sup>19</sup>;

---

<sup>19</sup> *To practise (...) start with the metronome set at 60 and gradually increase up (...)*, (Hanon, 1987:3)

**4)Colocar algum conteúdo ao nível frásico e dinâmico nas escalas,** para que as mesmas não se limitem a ser exercícios mecânicos que não desenvolvam outras competências. Neste sentido, o aluno deve ser capaz de efectuar a escala em direcção ao registo grave, com a indicação dinâmica de *decrescendo*, e inversamente em *crescendo* quando a efetuam em direcção ao registo agudo. Quando for capaz de executar consoante estas indicações deverá, tocar com as indicações dinâmicas exactamente opostas às anteriores, ou seja, quando tocar a escala em direcção ao registo agudo, tocar em *decrescendo*, e em direcção ao registo grave, em *crescendo*.

Este tipo de trabalho de dinâmica vai permitir ao aluno, uma maior independência de mãos - uma dificuldade que surge em quase todo o repertório pianístico. Independentemente da mão que se esteja a deslocar para o registo grave ou agudo, terá de efectuar a mesma indicação dinâmica, e posteriormente terá de fazer o inverso, o que obriga a uma concentração maior, a um controlo das duas mãos em separado, e a uma capacidade de desconstrução do que já tinha sido memorizado, a rápida adaptação a novas directrizes musicais. Este trabalho efectuado nas escalas vai permitir ao aluno encontrar menos dificuldades de coordenação motora, e musicalidade no repertório que será abordado.

**5)Tocar a escala (seja em direcção ao registo agudo ou grave), acompanhada pelo peso do corpo** para o lado direito ou esquerdo em relação ao centro do teclado respectivamente;

**6)Executar a escala na extensão de quatro oitavas;**

Arpejos:

### **Conteúdos**

Três arpejos maiores e menores relativos harmónicos, no estado fundamental, primeira e segunda inversão.

O facto de os arpejos serem emparelhados por relatividade, no modo harmónico menor, deve-se ao facto de a armação de clave ser a mesma para os dois arpejos, o que facilita a memorização e esquematização, das notas pertencentes a cada arpejo. Esta maneira de emparelhar os arpejos opõe-se àquela que é actualmente adoptada nas diferentes escolas. Nestas, os arpejos são agrupados homonimamente, por exemplo Ré Maior e menor.

Considero mais confuso para os alunos, este emparelhamento pois o único aspecto comum entre tonalidades homónimas é, apenas e somente, o nome e a nota em que iniciam. Os restantes constituintes, nomeadamente a armação de clave, os intervalos e a percepção auditiva, são distintos.

A gestão da quantidade de arpejos apresentados em cada teste ficará ao critério de cada professor, mas ao todo no fim do ano todos deverão ser abordados.

### **Competências e valências:**

O aluno deverá ser capaz de:

**1)Executar o arpejo de duas formas: em movimento paralelo e em movimento contrário**, pois assim debruçar-se-á sob dificuldades distintas ao nível da coordenação de mãos;

O movimento paralelo pressupõe uma deslocação do tronco para um mesmo lado do teclado, permitindo direccionar o peso do mesmo, unilateralmente. Simultaneamente, a combinação digital utilizada numa mão e noutra é distinta, o que faz com que o factor coordenação motora seja explorado, assim como a concentração; pois embora ambas as mãos se desloquem na mesma direcção, sendo a relação entre esquerda e direita de simetria, a mão esquerda começará no dedo número cinco (vulgarmente denominado de mindinho) e a direita no dedo número um (vulgarmente designado de polegar).

No movimento contrário, a deslocação de cada mão efectua-se em direcções opostas, o que obriga a uma centralização do peso no tronco. As combinações digitais de cada mão são exactamente as mesmas, pois o movimento é efectuado em “espelho”, mas por outro lado, a perspectiva global do teclado é obrigatoriamente bilateral, ao contrário do movimento anterior; o aluno tem de ser capaz de controlar a deslocação das duas mãos em sentidos opostos, tendo de distribuir a sua concentração pelas duas mãos, independentemente de não poder ver as duas ao mesmo tempo. Consequentemente, outras competências cinestésicas como a audição, e o controle pelo tacto, terão de ser obrigatoriamente utilizadas.

**2)Efectuar cada arpejo com uma distribuição igual de peso entre os cinco dedos;**

Isto faz com que o resultado sonoro se reflecta numa sucessão de notas, todas elas com igual intensidade, devido á mesma quantidade de força da gravidade aplicada em cada uma; desta forma, nenhuma das notas se deverá destacar ou acentuar auditivamente em relação às outras.

**3)Efectuar o arpejo, apenas na articulação *staccato* durante os primeiros dois períodos lectivos;**

Considero que as competências devem ser assimiladas uma a uma, de outra forma suscitará alguma confusão no processo de aprendizagem do aluno; os arpejos na articulação *legato*, são das dificuldades mais recorrentes nos alunos de piano, pois efectuar a mudança de posição da mão no teclado, através da passagem do polegar, é complexo pois deparam-se com a aprendizagem de três competências em simultâneo: a passagem de polegar, a memorização da posição, e o *legato* entre todas as notas, e posteriormente ainda surge a problemática da velocidade e fluidez do arpejo.

Por esta razão, penso que o facto de efectuarem numa primeira fase o arpejo em *staccato*, permite isolar as competências da igualdade de peso e consequentemente som, (pois nesta articulação o controle do ataque é maior), como também a memorização da posição no teclado é mais eficazmente apreendida através da mudança rápida de posicionamento da mão, pois o *staccato* é um tipo de articulação de ataque rápido e antes de executar a nota posterior, o aluno deve posicionar toda a mão na oitava seguinte;

**4)Alcançar, no final de cada trimestre, um tempo mínimo metronómico de semínima=60 M.M., sendo que cada tempo possui quatro células de igual duração;**

**5)Colocar algum conteúdo ao nível frásico e dinâmico nos arpejos, para que os mesmos não se limitem a ser exercícios mecânicos que não desenvolvam outras competências.**

Neste sentido, o aluno deve ser capaz de efectuar o arpejo em direcção ao registo grave, com a indicação dinâmica de *decrecendo*, e inversamente em *crescendo* quando a efectua em direcção ao registo agudo. Quando for capaz de executar consoante estas indicações deverá, tocar com as indicações dinâmicas exactamente opostas às anteriores, ou seja, quando tocar o arpejo em direcção ao registo agudo, deve tocar em *decrecendo*, e em direcção ao registo grave, em

*crescendo*. Este tipo de trabalho de dinâmica vai permitir ao aluno, uma maior independência de mãos - uma dificuldade que surge em quase todo o repertório pianístico.

Independentemente da mão que se esteja a deslocar para o registo grave ou agudo, terá de efectuar a mesma indicação dinâmica, e posteriormente terá de fazer o inverso, o que obriga a uma concentração maior, a um controlo das duas mãos em separado, e a uma capacidade de desconstrução do que já tinha sido memorizado, a rápida adaptação a novas directrizes musicais. Este trabalho efectuado nos arpejos vai permitir ao aluno encontrar menos dificuldades de coordenação motora, e musicalidade no repertório que será abordado.

**6)Tocar o arpejo (seja em direcção ao registo agudo ou grave), acompanhado pelo peso do corpo** para o lado direito ou esquerdo em relação ao centro do teclado respectivamente;

**7)Executar o arpejo na extensão de quatro oitavas;**

**8)Começar a efetuar os arpejos em legato, a partir do terceiro período** mas apenas se, anteriormente, os tiver executado á velocidade mínima e igualdade de som semelhante á que executava na articulação *staccato*;

## Estudos

### **Conteúdos**

Três estudos, sendo que, dois deles terão de ser obrigatoriamente do Czerny.op.299. O restante, fica ao critério do professor podendo portanto ser um estudo que trabalhe mais a expressividade.

A regra para a execução destes estudos assim como para todo o programa, está na busca constante de uma melhor qualidade, e só depois vem o critério quantidade.

Os estudos devem preparar o aluno a nível técnico, de leitura e de som para o restante repertório. A escolha do manual Czerny op.299 (escola de velocidade), deve-se ao facto de este livro conter dificuldades distintas, muito bem discriminadas em cada exercício, tais como: independência de mãos, execução de oitavas, notas repetidas, articulação legato e staccato,



igualdade de distribuição de peso por todos os cinco dedos de cada mão, velocidade e fluidez musical e, no entanto todos eles têm um direcionamento frásico, dinâmico e musical<sup>20</sup>.

### **Competências e valências:**

O aluno deverá ser capaz de

:

#### **1) Efectuar uma leitura correcta, rápida e eficiente do repertório**

- Executar a leitura do texto, tocando, com o solfejo correcto (notas e ritmo), no espaço de três a cinco aulas (dependendo da dificuldade da peça e do aluno)<sup>21</sup>

- Abordar, numa fase inicial, a leitura, no sentido de tocar o mais rápido possível a obra proposta com as duas mãos em simultâneo, ainda que as primeiras execuções sejam efectuadas num andamento mais lento que o original, para desenvolvimento da leitura. A correcta memorização do programa apresentado logo desde o início diminui a probabilidade de erros a cometer ao nível de texto permitindo um desenvolvimento cognitivo da concentração, memória e coordenação motora (além da leitura como já foi referido).

#### **2) Desenvolver as capacidades de interpretação musical ao nível de fraseado, articulação e estilo**

- Tocar mãos separadas com o maior rigor de texto possível, isto é notas, ritmo, articulação, dinâmica e dedilhação adequada;

---

<sup>20</sup> Embora possa haver outros manuais, de outros autores que possam trabalhar as mesmas competências e valências, uma vez que Carl Czerny (1791/1857), foi professor de uma geração de pianistas brilhantes como por exemplo Franz Liszt, tendo estudado com outro grande mestre, Hans von Bulow (1830-1894), e sendo ele um dos maiores pedagogos e pianistas da história, não querendo desvalorizar o trabalho de outros pianistas e professores, não abordar este compositor, que tanto contribuiu para a evolução e técnica do piano, não penso ser o mais coerente.

<sup>21</sup> Um solfejo correcto, passado á prática no instrumento, não invalida em nada que o aluno assimile gradualmente, desde o início da abordagem da peça, o carácter e dinâmica nela presentes; pelo contrário, o texto deve ser acompanhado o mais possível por ideias musicais.

- É conveniente que cada uma das mãos seja executada separadamente. Quando o texto correspondente a cada uma das mãos, possuir solidez no que respeita aos parâmetros referidos no parágrafo anterior, o aluno deverá passar a um novo trabalho de junção;

- Percepcionar gradualmente, a estrutura harmónica e de desenho frásico da obra, para facilitar a passagem da partitura para o teclado, nomeadamente: as tonalidades que nele existem, modulações, o local onde estas ocorrem, as funções dos acordes que estabelecem ligações musicais entre secções, a melodia e acompanhamento.

### **3) Adquirir competências técnicas e solidificar as já existentes**

- Executar o estudo com articulações frásicas e rítmicas distintas das originais, *legato* e *staccato*, de forma a solidificar a informação de texto recebida; ao executarmos um texto musical de formas diversas, o nosso domínio sobre o mesmo torna-se muito maior;

- Executar uma das partes instrumentalmente e simultaneamente entoar a outra;

- No caso de ser utilizado o pedal, este deve ser executado “no tempo”, neste tipo de repertório;

A função do pedal é apenas dar alguma ênfase de acentuação e apoio frásico, durante um curto espaço de tempo, ao contrário do que acontece com outras obras cuja função do mesmo é auxiliar a noção auditiva de *legato*, assim como a intensidade sonora;

### **4) Criar uma autonomia em relação ao estudo**

- Estudar a obra com metrónomo, e gradualmente aumentar a velocidade, chegando o mais próximo possível á velocidade metronómica descrita na partitura, ou á correspondente ao carácter descrito;

## **5) Aprofundar o conceito de memorização como forma de facilitar o desenvolvimento da musicalidade**

- Será aconselhável o aluno executar a obra de cor, em três andamentos e/ou tempos metronómicos distintos: muito mais lento do que a velocidade final, mais rápido do que a velocidade final, e na velocidade final, levando assim ao maior domínio e segurança de texto possível;

## **6) Desenvolver a performance em palco**

- Apresentar os seus estudos em público, pelo menos, duas vezes por trimestre;

## **Repertório**

### Obra polifónica:

## **Conteúdos**

Duas obras do manual “23 peças fáceis”, de J.S.Bach; considero que uma vez que existe repertório pedagógico escrito por compositores que constituem um marco na história da música (como já foi referido Carl Czerny), penso que deve ser dada prioridade aos mesmos; no caso da obra polifónica, este é sem dúvida um manual constituído por toda uma contextualização ao nível musical do fenómeno da polifonia e da obra de Bach para teclado no geral;

## **Competências e valências:**

O aluno deverá ser capaz de:

### **1) Efectuar uma leitura correcta, rápida e eficiente do repertório**

- Executar a leitura do texto, tocando, com o solfejo correcto (notas e ritmo), no espaço de três a cinco aulas (dependendo da dificuldade da peça e do aluno);

- Abordar, numa fase inicial, este tipo de peças de mãos separadas, com as notas, ritmo e fraseio correctos, sem qualquer junção de mãos;
- Entoar separadamente a voz correspondente a cada mão com o nome das notas e o fraseio correspondente ao que consta na partitura;

## **2) Desenvolver as capacidades de interpretação musical ao nível de fraseado, articulação e estilo**

- Tocar mãos separadas com o maior rigor de texto possível, isto é notas, ritmo, articulação, dinâmica e dedilhação adequada;
- Tocar e entoar simultaneamente cada voz;
- Tocar com as duas mãos em simultâneo, entoando alternadamente, uma voz e outra;
- Tocar de cor mãos separadas;
- Tocar com o auxílio da partitura com as duas mãos em simultâneo;
- Desenvolver este trabalho com as duas mãos separadamente; só quando a execução com as duas mãos em simultâneo estiver consistente, sem hesitações, com todos estes parâmetros contemplados, o aluno passará a um novo trabalho de junção;
- Percepcionar gradualmente, na medida do possível, a estrutura harmónica e de desenho frásico da obra, para facilitar a passagem da partitura para o teclado;

## **3) Adquirir competências técnicas e solidificar as já existentes**

- Executar a parte correspondente à mão esquerda com a mão direita e vice-versa;
- Tocar com as duas mãos em simultâneo com articulações diferentes entre si, uma *staccato* e outra *legato* e vice-versa;

- Executar a obra sem qualquer auxílio do pedal;

#### **4) Criar uma autonomia em relação ao estudo**

- Estudar a obra com metrônomo, e gradualmente aumentar a velocidade, chegando o mais próximo possível da velocidade descrita na partitura;

#### **5) Aprofundar o conceito de memorização como forma de facilitar o desenvolvimento da musicalidade e desprendimento da partitura**

- Tocar de cor com as duas mãos em simultâneo;
- Executar a obra de cor, em três andamentos distintos: muito lento, mais rápido do que a velocidade tomada como final pelo professor, e na velocidade final, levando assim ao maior domínio do texto possível;

#### **6) Desenvolver a performance em palco**

- Apresentar as suas obras em público, pelo menos, uma vez por período

### Sonatina

#### **Conteúdos**

Uma sonatina

O aluno deverá ser capaz de executar uma obra em forma-sonata, pois é uma estrutura que no repertório pianístico surge com muita frequência e atravessa vários períodos da História da Música. Diversos compositores compuseram segundo esta estrutura analítica pertencendo a épocas distintas nomeadamente: W.A.Mozart , L.V.Beethoven, F.Chopin, Franz Liszt, A.Schoneberg (1874-1951).

Logo, é aconselhável os alunos começarem desde cedo a familiarizarem-se com esta estrutura musical. A execução de uma obra desta natureza implica a aquisição de um conjunto de conhecimentos e competências que passamos a descrever. No entanto o mesmo pode não ter o desenvolvimento suficiente para a execução de uma obra da dimensão de uma sonata. O

professor deve, nesse caso, optar pela execução de uma peça simplificada com uma estrutura semelhante – sonatina.

### **Competências e valências:**

O aluno deverá ser capaz de:

#### **1) Efectuar uma leitura correcta, rápida e eficiente do repertório**

- Executar a leitura do texto, tocando, com o solfejo correcto (notas e ritmo), no espaço de três a cinco aulas (dependendo da dificuldade da peça e do aluno);
- Tentar nas primeiras abordagens, ainda que muito lento tocar com as duas mãos;
- Estudar a exposição em primeiro lugar;
- Tocar mãos separadas;

#### **2) Desenvolver as capacidades de interpretação musical ao nível de fraseado, articulação e estilo**

- Efectuar a parte harmónica, entoando simultaneamente a linha melódica correspondente, com o fraseio indicado na partitura;
- Executar de cor mãos separadas;
- Tocar de partitura mãos juntas;
- Percepcionar gradualmente, na medida do possível a estrutura harmónica e de desenho frásico da obra, para facilitar a passagem da partitura para o teclado;
- Identificar a forma-sonata, que geralmente é a que aparece neste tipo de obras, nomeadamente a sua estrutura base onde constam exposição, desenvolvimento e reexposição,

cada uma com a sua respectiva estrutura harmónica e percurso tonal (para isso o professor deve exemplificar logo na primeira aula, tocando);

- Adquirir a noção do estilo clássico;
- Executar as dinâmicas que estão na partitura, o mais rigorosamente possível;

### **3) Adquirir competências técnicas e solidificar as já existentes**

- Executar a linha melódica com a articulação *legato* sem, que para isso a mão seja sujeita a uma grau de tensão, particularmente no pulso e a na palma da mão;
- Tocar a linha melódica uma intensidade sonora superior á parte harmónica;
- Executar o baixo de Alberti, enfatizando a primeira nota de cada sequência de arpejos (pois esta é a estrutura do baixo de Alberti) com um apoio, nas notas que, em cada compasso não são repetidas, que geralmente se encontram no tempo forte;
- Efectuar as notas que se repetem na parte harmónica, nomeadamente no baixo de Alberti, com menos intensidade do que as que mudam;
- Utilizar o pedal direito correctamente, só com a mão esquerda, colocando apenas a parte da “planta do pé” em contacto com o mesmo, e efectuar fazer a mudança do pedal, depois de tocar a nota digitalmente, ou seja, em sincopa com a mão esquerda; posteriormente executar a obra com o uso do pedal da mesma forma com as duas mãos em simultâneo, sem prejudicar o desenho frásico da melodia;

### **4) Criar uma autonomia em relação ao estudo**

- Estudar a obra com metrónomo, e gradualmente aumentar a velocidade, chegando o mais próximo possível da velocidade descrita na partitura, á correspondente ao andamento descrito;
- Tocar com as duas mãos em simultâneo com o auxílio da partitura;

### **5) Aprofundar o conceito de memorização como forma de facilitar o desenvolvimento da musicalidade e desprendimento da partitura**

- Tocar de cor a obra de início ao fim com as duas mãos em simultâneo;
- Executar a obra de cor, em três andamentos distintos: muito lento, mais rápido do que a velocidade final, e na velocidade final, levando assim ao maior domínio do texto possível;

### **6) Desenvolver a performance em palco**

- O aluno deverá apresentar a sonatina em público, pelo menos, uma vez por período, sempre de cor;

#### Peças

#### **Conteúdos**

Uma peça estrangeira e uma portuguesa.

#### **Competências e valências:**

O aluno deve ser capaz de:

#### **1) Efectuar uma leitura correcta, rápida e eficiente do repertório**

- Executar a leitura do texto, tocando, com o solfejo correcto (notas e ritmo), no espaço de três a cinco aulas (dependendo da dificuldade da peça e do aluno);
- Tentar nas primeiras abordagens, ainda que muito lento tocar com as duas mãos em simultâneo;
- Tocar com as mãos separadas, sem erros de texto;



- Adquirir rigor na leitura do texto, executando rigorosamente o que está escrito na partitura;

## **2) Desenvolver as capacidades de interpretação musical ao nível de fraseado, articulação e estilo**

- Efectuar a parte harmónica, entoando simultaneamente a linha melódica correspondente (se a obra escolhida a obtiver), com o fraseio indicado na partitura esteja ela escrita no registo da mão esquerda ou direita;
- Executar a obra de mãos separadas;
- Tocar com o auxílio da partitura com as duas mãos em simultâneo;
- Percepcionar gradualmente, tanto quanto possível a estrutura harmónica e de desenho frásico da obra, para facilitar a passagem da partitura para o teclado;
- Adequar-se ao estilo do compositor e da época da História da Música correspondente, o mais possível;

## **3) Adquirir competências técnicas e solidificar as já existentes**

- Tocar a linha melódica com uma intensidade sonora maior em relação à parte harmónica;
- Utilizar o pedal direito correctamente só com a mão esquerda e posteriormente com as duas mãos em simultâneo;

## **4) Criar uma autonomia em relação ao estudo**

- Estudar a obra com metrónomo, e gradualmente aumentar a velocidade, aproximando-se o mais possível da velocidade descrita na partitura, ou da correspondente ao andamento indicado;
- Tocar de cor a obra de início ao fim;

**5) Aprofundar o conceito de memorização como forma de facilitar o desenvolvimento da musicalidade e desprendimento da partitura**

- Tocar de cor a obra de início ao fim;
- Executar a obra de cor, em três andamentos distintos: muito lento, mais rápido do que a velocidade final, e na velocidade final, levando assim ao maior domínio do texto possível;

**6) Desenvolver a performance em palco**

- O aluno deve apresentar a peça em público, pelo menos, duas vezes por período, e sempre de cor;

Sugestão de repertório e resumo do programa

<b>Seis escalas e arpejos</b>	Mib Maior/dó menor Fá M/Ré menor Sib Maior/sol menor
<b>Três estudos</b>	Czerny op.299 (dois deles) Heller op.45 J.B.Duvernoy, a partir do livro 2
<b>Duas obras polifônica</b>	J.S.Bach, 23 peças fáceis
<b>Sonatina completa</b>	W.A.Mozart, Sonatinas Vienenses Kuhlau, op.20,op.55 (excepto nº1) e op.88 Dussek, op.20 Gurlitt, sonatinas
<b>Uma peça portuguesa</b>	Luís Costa, prelúdios nº1,3,4, e 6 Botelho Leitão, “Álbum para crianças” António Fragoso, Canção e Dança Portuguesa Óscar da Silva, Valsa. Bagatelas
<b>Uma peça estrangeira</b>	Bartok, Mikrocismos IV e V Gretchaninoff, Álbum op.98 Schostakowitch, Prelúdios

## Justificação do programa escolhido

Depois de uma análise e confrontação dos programas que vigoram nos conservatórios oficiais, considereei que este programa seria o mais equilibrado para o terceiro grau. Em relação á parte técnica, seis escalas e respectivos arpejos é uma quantidade propocional às competências exigidas em cada uma delas. Se distribuirmos aproximadamente duas escalas e arpejos por trimestre, dará exactamente duas escalas e arpejos por período; no meu entender considero executível e equilibrado. Se os três estudos forem igualmente distribuídos pelos três períodos lectivos, restará um deles para cada um, uma distribuição bastante coerente.

Relativamente ao repertório, a exploração de obras de carácter polifónico é um processo complexo e delicado, como anteriormente foi explanado. Uma vez que a aplicação dos conteúdos apreendidos numa peça desta natureza necessita de uma prática continuada devido á enorme exigência auditiva e cognitiva, pelo menos duas obras deverão ser abordadas, para que o aluno possa ter a oportunidade de aplicar os conteúdos ao nível contrapontístico e estilístico de forma consistente.

Este é também um nível onde surge a necessidade de começar a explorar a estrutura da forma-sonata, embora em peças relativamente curtas em relação ás sonatas; daí a escolha de uma obra com a mesma estrutura mas mais simplificada – a sonatina. Mesmo no contexto da mesma, existe uma enorme diversidade de repertório de obras deste tipo, preparando assim o aluno para obras mais extensas com a mesma forma analítica nos graus seguintes.

Por fim, duas peças contrastantes são sempre uma ferramenta técnico-expressiva para a evolução do aluno. Uma delas é portuguesa, pois penso ser relevante conhecer o mínimo de repertório escrito por compositores nacionais.



## ***Conclusão***

Depois de longas, reflectidas e fundamentadas observações acerca da performance e ensino do piano, diversas conclusões podem ser retiradas. A primeira delas é que urge a necessidade de adaptar os nossos programas de ensino à realidade actual, ao nível musical, cultural, social e pedagógico; também será construtivo a esquematização e cumprimento de parâmetros, objectivos, competências e valências neste mesmo processo. Dadas as especificidades do ensino da música, é certo que o ponto de partida é a vontade em querer efectivamente melhorar constantemente. Muito passa pelos professores, que devem tentar manter-se atentos a esta realidade, tentar verem-se sempre como professores mas também como alunos, no sentido de coexistir uma aprendizagem quando se ensina, por um lado, por outro a prática do instrumento deve ser incitada na aula por parte do mesmo através de exemplificações e experimentações constantes das obras a executar.

Com certeza que será importante a quantidade programa que se executa, mas quantas vezes não nos deparamos com pouco rigor no mesmo? Na falta de objectivos bem definidos com resultados na prática. Penso que quantidade e qualidade acabam por ser, em certa medida indissociáveis, se pensarmos que quanto mais eficácia o aluno tiver a executar as obras, mais facilmente aplicará as suas competências adquiridas a outras que irá aprender, com o acréscimo de novos conhecimentos. Se de facto, se pretende elevar a qualidade do ensino da música, é preciso tentar estabelecer uma certa uniformidade de objectivos, competências e valências, da melhor forma possível, não excluindo as particularidades de cada escola, professor e aluno. Todavia, só é possível obter estes resultados se houver menos discrepância entre as instituições de ensino especializado. Por outro lado, a sensibilização cultural e musical dos alunos deve ser feita nas aulas, com o sentido de trabalharem em casa, ouvindo obras musicais, assistindo a concertos com espírito crítico e assim tornar a aprendizagem mais abrangente. Esta conexão entre o que se executa, o que se ouve, o que se gosta e o que se consegue e pode fazer é crucial para a otimização deste processo. Até que ponto é correcto, um aluno estudar música sem nunca ter ido a um concerto, ou ouvido gravações, ou ouvir o professor tocar? Esta experienciação é também fundamental além do trabalho efetuado sobre os conteúdos nas aulas.

Espero ter conseguido expressar as minhas perspectivas profissionais e simultaneamente pessoais relativamente a esta matéria, e simultaneamente, poder contribuir para melhorias graduais neste longo processo de ensino/aprendizagem.



## ***Bibliografia***

### **Livros:**

Berg, C. (1999). Virtuoso Pedagogy. *Piano Pedagogy Forum* , 2, pp. 19-44.

Busoni, F. (1957). *The Essence of Music*, trad. R. Ley. London: Rockliff.

Denzin, N. S., & Lincoln, Y. S. (2006). *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa Teorias e Abordagens* (2ª ed.). Porto Alegre: Artmed.

Gát, J. (1974). *The Technique of piano playing*. London: Collet's.

Hanon, C. L. (1987). *The virtuoso Pianist*. London: Edition Peters.

Kochevitsky, G. (1967). *The Art of Piano Playing*. Miami: Summy-Birchard Music.

Neuhaus, H. (1993). *The Art of Piano Playing*, trad. K. A. Leibovitch. London: Kahn & Averill.

### **Artigos:**

Badura - Skoda, P. (1984). Playing the Early Piano. *Oxford Journals, Early Music*, vol. 12, nº4 , pp. 477 - 480.

Bautista, A., Perez, E., Puy, M. D., Pozo, Ignacio, J., Brizuela, et al. Piano Student's Conceptions of Musical Scores as External Representations. *Journal of Research in Music Education* , 57 (3).

Daniel, R. (2004). Innovations in piano teaching: a small - group model for the tertiary level. *Music Education Research*, vol. 6, nº1 , pp. 23 - 43.

Dawes, F. (1972). Piano Teaching. *The Musical Times*, vol. 113, nº 1548 , p. 188.

Hartwell, D. I. (1967). Piano Teaching. *The Musical Times*, vol. 108, nº 1490 , p. 333.

Jevons, R. (1937). Piano Class Teaching: Will It Succeed? . *The Musical Times*, vol. 78, n° 1128 , p. 137.

Moore, M. (1938). Concerning the Piano Class. *The Musical Times*, vol. 79, n° 1145 , pp. 520 - 521.

Petri, E. (1939). Principles of Piano Practice . *MTNA Proceedings* , p. 275.

Stewart, H. C. (1922). Music in Public Schools. *Oxford Journals, Music & Letters*, vol. 3, n° 2 , pp. 179 - 199.

Symons, W. (1967). Piano Teaching . *The Musical Times*, vol. 108, n° 1489 , p. 235.







# *Anexos*



## **Anexos I**

### **Cartas de consentimento informado**

#### **1.1. Carta ao Diretor do Conservatório**

Ex.mo Sr. Director do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro

Eu, Marta Tojal, portadora do b.i. 13050530, estabelecida na cidade de Aveiro, cujo contacto é 967929513, aluna da Universidade de Aveiro, nºmecanográfico 35920, do curso de Mestrado em Música para o Ensino vocacional, estou a desenvolver um trabalho integrado na disciplina de Projecto Educativo; trabalho este que implica uma vertente de investigação na área da educação no ensino vocacional da música; este designa-se por “Redefinição do programa de piano para o ensino vocacional”.

Este trabalho tem como objectivo criar um programa de piano, especificamente para o terceiro grau do ensino básico, baseado em competências, valências e objectivos específicos e não apenas numa sugestão de repertório, que vigora desde 1979 embora com algumas reformulações.

Para tal, necessito de autorização da Direcção do Conservatório e consequentemente dos professores da classe de piano, e encarregados de educação dos respectivos alunos, para assistir a aproximadamente um mês de aulas de alunos do terceiro grau. Estes dados observacionais vão-me possibilitar a realização do meu projecto, concretamente, uma determinação de competências obrigatórias para este nível, com conhecimento de causa. Só através da observação de algumas aulas de professores e alunos diversos poderei realizar correctamente o projecto.

No trabalho que irei concretizar como aluna da universidade, apenas constará o estabelecimento no qual efectuei a recolha de dados. A identidade dos professores e alunos permanecerá no anonimato, por uma questão moral e ética; os professores serão denominados por letras (a,b,c) e os alunos por números (1,2,3).

A observação das aulas é não participante, não havendo nenhuma interferência da minha parte no decorrer da aula. Simultaneamente é garantida a liberdade de retirada de consentimento, por membros participantes no estudo, seja professores, encarregados de educação, ou mesmo alunos. Garanto que os dados recolhidos serão analisados apenas por mim e pela minha orientadora de mestrado, não tendo esta acesso a identidade dos participantes.

Comprometo-me a respeitar as informações acima referidas.

Muito Obrigada

Atentamente,

Assinatura do Director em caso de consentimento:

## 1.2. Carta aos professores de piano

Ex.mos Srs. Professores da classe de Piano do Conservatório de Aveiro

Eu, Marta Tojal, portadora do b.i. 13050530, estabelecida na cidade de Aveiro, cujo contacto é 967929513, aluna da Universidade de Aveiro, nºmecnográfico 35920, do curso de Mestrado em Música para o Ensino vocacional, estou a desenvolver um trabalho integrado na disciplina de Projecto Educativo; trabalho este que implica uma vertente de investigação na área da educação no ensino vocacional da música; este designa-se por “Redefinição do programa de piano para o ensino vocacional”.

Este trabalho tem como objectivo criar um programa de piano, especificamente para o terceiro grau do ensino básico, baseado em competências, valências e objectivos específicos e não apenas numa sugestão de repertório, que vigora desde 1979 embora com algumas reformulações.

Para tal, necessito de autorização da Direcção do Conservatório e consequentemente dos professores da classe de piano, e encarregados de educação dos respectivos alunos, para assistir a aproximadamente um mês de aulas de alunos do terceiro grau. Estes dados observacionais vão-me possibilitar a realização do meu projecto, concretamente, uma determinação de competências obrigatórias para este nível, com conhecimento de causa. Só através da observação de algumas aulas de professores e alunos diversos poderei realizar correctamente o projecto.

No trabalho que irei concretizar como aluna da universidade, apenas constará o estabelecimento no qual efectuei a recolha de dados. A identidade dos professores e alunos permanecerá no anonimato, por uma questão moral e ética; os professores serão denominados por letras (a,b,c) e os alunos por números (1,2,3).

A observação das aulas é não participante, não havendo nenhuma interferência da minha parte no decorrer da aula. Simultaneamente é garantida a liberdade de retirada de consentimento, por membros participantes no estudo, seja professores, encarregados de educação, ou mesmo alunos. Garanto que os dados recolhidos serão analisados apenas por mim e pela minha orientadora de mestrado, não tendo esta acesso a identidade dos participantes.

Comprometo-me a respeitar as informações acima referidas.

Muito Obrigada

Atentamente,

Assinatura do Professor em caso de consentimento:

## 1.3. Carta aos encarregados de educação

Ex.mos Srs. Encarregados de Educação dos alunos do terceiro grau de piano:

Eu, Marta Tojal, portadora do b.i. 13050530, estabelecida na cidade de Aveiro, cujo contacto é 967929513, aluna da Universidade de Aveiro, nºmecnográfico 35920, do curso de Mestrado em Música para o Ensino vocacional, estou a desenvolver um trabalho integrado na disciplina de Projecto Educativo; trabalho este que implica uma vertente de investigação na área da educação no ensino vocacional da música; este designa-se por “Redefinição do programa de piano para o ensino vocacional”.

Este trabalho tem como objectivo criar um programa de piano, especificamente para o terceiro grau do ensino básico, baseado em competências, valências e objectivos específicos e não apenas numa sugestão de repertório, que vigora desde 1979 embora com algumas reformulações.

Para tal, necessito de autorização da Direcção do Conservatório e consequentemente dos professores da classe de piano, e encarregados de educação dos respectivos alunos, para assistir a aproximadamente um mês de aulas de alunos do terceiro grau. Estes dados observacionais vão-me possibilitar a realização do meu projecto, concretamente, uma determinação de competências obrigatórias para este nível, com conhecimento de causa. Só através da observação de algumas aulas de professores e alunos diversos poderei realizar correctamente o projecto.

No trabalho que irei concretizar como aluna da universidade, apenas constará o estabelecimento no qual efectuei a recolha de dados. A identidade dos professores e alunos permanecerá no anonimato, por uma questão moral e ética; os professores serão denominados por letras (a,b,c) e os alunos por números (1,2,3).

A observação das aulas é não participante, não havendo nenhuma interferência da minha parte no decorrer da aula. Simultaneamente é garantida a liberdade de retirada de consentimento, por membros participantes no estudo, seja professores, encarregados de educação, ou mesmo alunos. Garanto que os dados recolhidos serão analisados apenas por mim e pela minha orientadora de mestrado, não tendo esta acesso a identidade dos participantes.

Comprometo-me a respeitar as informações acima referidas.

Muito Obrigada

Atentamente,

Assinatura do Encarregado de Educação em caso de consentimento:

Referente ao aluno:

## Anexos II

### Modelo de aquisição de dados

#### 1 – Técnica

##### 1.1. Escalas

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução					
Igualdade (som)					
Passagem de polegar					
Coordenação Motora					
Constituição da escala (notas)					
Dinâmica					

B

Tempo dispendido (aproximadamente)  
Observações:

##### 1.2. Arpejos

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução					
Igualdade (som)					
Passagem de polegar					
Coordenação Motora					
Constituição da escala (notas)					
Dinâmica					

B

Tempo dispendido (aproximadamente):  
Observações:

##### 1.3. Estudos



### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):  
Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):  
Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					

Fraseado					
----------	--	--	--	--	--

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

**Nota:** Devido á complexidade auditiva e analítica que uma obra polifónica possui, por muito elementar que seja, neste caso a parte **B**, contém mais uma tabela de auxílio às observações.

## 2.2 Sonatina

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

## 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					

Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

B

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

#### 2.4. Peça portuguesa

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

B

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

## Anexos III

### Programas de piano do ensino oficial público vocacional de música

#### 2.1. Programa do Conservatório de Aveiro



CALOUSTE GULBENKIAN

Departamento Curricular de Teclas - Piano

### 3º Grau

#### Programa

- 1ª - Todas as escalas Maiores e homónimas menores harmónicas, respectivos arpejos sobre o acorde perfeito M menor com inversões e escala cromática, na extensão de quatro oitavas.
- 2ª - Quatro estudos – Czerny op. 849 e / ou Czerny op. 299 e / ou Heller op. 45 (máximo de dois).
- 3ª - Três peças de Bach – “23 peças fáceis” e / ou Invenções a duas vozes.
- 4ª - Uma Sonatina completa ou um andamento de Sonata.
- 5ª - Duas peças estrangeiras.
- 6ª - Uma peça portuguesa.

2º teste

**TODO O PROGRAMA**  
(sorteado duas semana antes)

#### **NOTA**

- O programa mínimo a apresentar pelo aluno, é gerido pelo professor nos dois testes anuais.
- O aluno terá sempre de executar duas obras de cada prova no primeiro ou segundo teste ou uma em cada teste, excepto no caso de a prova só ter uma obra ou andamento.
- O aluno tem de apresentar programa diferente nos dois testes, excepto nos anos em que no segundo teste se exige o programa todo.
- É aconselhado que seja executado, no mínimo, uma obra de cor em cada um dos testes.

## 2.2. Programa do Conservatório de Coimbra



### ➤ 3º GRAU

#### Objectivos

1. Intensificar o estudo das escalas e arpejos, já iniciado nos anos anteriores;
2. Intensificar o trabalho técnico no sentido de adquirir mais velocidade e clareza na execução;

#### Conteúdos

Conforme o Programa de Piano em vigor (lista das obras sugeridas para os diversos graus), o aluno deverá ao longo do ano lectivo trabalhar:

- Escalas diatónicas Maiores e menores, escala cromática e arpejos nas três posições (em quatro oitavas)
- Estudos
- Obras de Bach
- Sonatina ou sonata
- Obra obrigatória de autor português
- Outras obras

Consoante a evolução, e inerentes dificuldades que o aluno vá revelando, o professor deve adequar constantemente a selecção de obras, de forma a corrigir e melhorar determinados aspectos musicais e técnicos.

❖ **Programa mínimo aprovado pelo Departamento Curricular de Teclas – 3º Grau**

- ✓ Escalas diatônicas M e m, respectivos arpejos (nas três posições) e escala cromática em quatro oitavas
- ✓ 3 estudos de Czerny op. 299 e Heller op. 45
- ✓ 2 peças de Bach ( “23 prelúdios e peças fáceis”, a partir do nº 18, e Invenções a duas vozes)
- ✓ 3 peças de compositores diferentes
- ✓ 1 andamento de sonata (ou 1 sonatina completa)

## 2.3. Programa do conservatório do Porto



### 7º ANO/3º GRAU

#### Conteúdos (programa mínimo)

- Leitura à primeira vista.
- Todas as escalas maiores e menores à distância de 8ª, na extensão de quatro oitavas; respectivos arpejos sobre o acorde perfeito no estado fundamental e inversões; respectiva escala cromática.
- Três estudos (Grau de dificuldade equivalente a Czerny op. 299).
- Três peças de Bach (23 peças fáceis).
- Uma obra grande completa (forma sonata ou variações).
- Três peças de estilos diferentes.

#### Competências a adquirir

- Alargar o grau de desenvolvimento técnico a um maior nível de aperfeiçoamento e dificuldade.
- Insistir na técnica polifónica.
- Enriquecer as sonoridades e a variedade de ataques.
- Melhorar o uso de Pedal.
- Zelar pelas metodologias de estudo introduzindo diferentes abordagens: *saber estudar*.
- Enquadrar a interpretação das obras com correcção no estilo e na forma.
- Aperfeiçoar competências relacionadas com a performance: concentração, domínio ao nível físico/emocional, memória expressividade musical, criatividade, personalidade.

## 2.4. Programa do conservatório de Braga



### PROGRAMA PARA O 3º ANO

- Prática de exercícios, escalas e arpejos, exigindo a pouco e pouco mais rapidez e mais agilidade.
- Continuação do desenvolvimento musical do aluno. Fornecer, quanto possível uma noção da estrutura harmónica dos estudos e peças que vai trabalhando.
- Levar os estudos a um grau de maior perfeição e velocidade.
- Insistir na independência das vozes e na execução da  
O aluno assim preparado deve estar em condições de dominar o seguinte programa :
  - Escalas, arpejos, exercícios variados.
- Tratar de  
- 6 a 10 Estudos.
- Cuidar de  
- 6 a 8 Obras de Bach.
- Habituar o  
- Algumas peças de diferentes estilos.
- Leitura de  
- Composições a trabalhar nos estudos.



## 2.5. Programa do conservatório de Lisboa



Escola de Música  
Conservatório Nacional

### PROGRAMA PARA O 3º ANO

- Prática de exercícios, escalas e arpejos, exigindo a pouco e pouco mais rapidez e mais agilidade.
- Continuação do desenvolvimento musical do aluno. Fornecer, quanto possível uma noção da estrutura harmónica dos estudos e peças que vai trabalhando.
- Levar o aluno assim preparado deve estar em condições de dominar o seguinte programa :
  - Escalas, arpejos, exercícios variados.
  - 6 a 10 Estudos.
- Tratar de
  - 6 a 8 Obras de Bach.
- Cuidar de
  - Algumas peças de diferentes estilos.
- Habituar o aluno a trabalhar uma Sonata.
- Leitura à 1ª vista.

## Anexos IV

### Tabelas de observação

Professor A

Aluno 1

Programa estudado durante todo o ano lectivo:

#### 1º Período

Czerny op.849, nºs 4, 5 e 9

J.S.Bach, nº16, do livro das 23 peças fáceis

W.A.Mozart, sonatina vienense, nº6, 1ºandamento

S.Prokofieff, “Historiette”

#### 2º Período

Czerny op.849, nºs 28 e 29

Czerny op.299, nº1

J.S.Bach, nº4 das 23 peças fáceis

W.A.Mozart, sonatina vienense nº6, 2º andamento

C.Debussy, “Le petit nègre”

#### 3º Período

Czerny op.299, nºs 2 e 4

J.S.Bach, invenção nº 1

W.A.Mozart, sonatina vienense nº6, 3º e 4º andamentos

António Fragoso, “Ária”

Professor A - aluno 1

Aluno 1

8/04/2011-aula 1

#### 1 – Técnica

##### 1.2. Escalas

Dó # M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 7 min

## 1.2. Arpejos

Dó # Maior e menor

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			<b>x</b>		
Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)				<b>x</b>	
Dinâmica			<b>x</b>		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 3 minutos

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny, estudo op.849, nº29

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					<b>x</b>
Ritmo					<b>x</b>

Melodia			<b>x</b>		
Harmonia			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			
Coordenação motora				<b>x</b>	
Velocidade de execução			x		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não possui no seu programa este tipo de estudos.

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

J.S.Bach, 23 peças fáceis, nº4

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia		x			
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação			x		
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações: esta aula foi basicamente de revisão em relação ao programa do teste anterior, havendo apenas alguns pormenores a trabalhar.

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz			x		
Tocar as várias vozes em			x		

combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente		x			
Percepção da polifonia total			x		

## 2.2 Sonatina

Não foi abordada nesta aula.

## 2.3 Peça

“Le petit nègre”, Claude Debussy

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia		x			
Harmonia		x			
Dinâmica			x		
Respeito do estilo		x			
Articulação			x		
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

<b>Professor A – Aluno 1</b>	<b>29/4/2011 – Aula 2</b>
------------------------------	---------------------------

## 1 – Técnica

### 1.3. Escalas

Fá # Maior e menor

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
--	--------------	------------	-----	-----------	-----------

Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)			x		
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica			x		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

Fá # Maior e menor

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)			x		
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica			x		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 minutos

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny, estudo op.299, nº1

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					<b>x</b>
Ritmo					<b>x</b>
Melodia			<b>x</b>		
Harmonia			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			
Coordenação motora				<b>x</b>	
Velocidade de execução			<b>x</b>		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não consta no programa do aluno no período observado.

### 2. Repertório

#### 2.1. Obra polifônica

Não foi abordada nesta aula.

#### 2.2 Sonatina

Não foi abordado nesta aula.

#### 2.3 Peça

“Le petit nègre”, Claude Debussy

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					X
Ritmo					X
Melodia					X
Harmonia					X
Dinâmica					X
Respeito do estilo					X
Articulação					X
Fraseado					X

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: Bastante bem, de muito bom nível.

#### 2.4. Peça portuguesa

“Ária”, António Fragoso

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					X
Ritmo					X
Melodia				X	
Harmonia				X	
Dinâmica				X	
Respeito do estilo			X		
Articulação			X		
Fraseado			X		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 5 minutos

Observações: quando o aluno tem de fazer a dinâmica forte, esta sai um pouco artificial e bruta demais. Correções também advertidas pela professora.

**Professor A – aluno 1**

**06/05/2011-Aula 3**

**Escalas**

**Dó # maior**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
--	--------------	------------	-----	-----------	-----------



Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)			x		
Passagem de polegar				x	
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)	x				
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações: da primeira vez que o aluno tocou a escala, executou-a metade em modo maior e outra metade em modo menor, posteriormente às correcções de constituição da escala, foi pedido para a tocar de quatro em quatro.

## 1.2. Arpejos

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		x			
Igualdade (som)			x		
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica			x		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações: o aluno utilizou um pouco de cotovelo a mais, na minha opinião mas a igualdade digital estava bastante boa.

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.299, n°2

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
--	--------------	------------	-----	-----------	-----------

Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Coordenação motora			x		
Velocidade de execução			x		

## B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações: em relação á última aula, melhorou bastante; o acorde final foi com pouco volume sonoro. Foi pedido para o aluno tocar o acorde inclinando o corpo para a frente e com os pés suspensos, de forma a projectar o peso todo para o teclado. Posteriormente foi pedido ao aluno para tocar só com a mão esquerda.

### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não consta no programa do aluno em análise.

## 2. Repertório

### 2.1.Obra polifónica

Não foi abordado nesta aula.

### 2.2 Sonatina

Não foi abordado nesta aula.

### 2.3 Peça

C.Debussy, “Le petit nègre”

## A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					x
Ritmo			x		
Melodia					x
Harmonia				x	
Dinâmica				x	
Respeito do estilo			x		
Articulação				x	
Fraseado				x	

## B

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações:

## 2.4. Peça portuguesa

“Ária”, António Fragoso

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					x
Ritmo					x
Melodia					x
Harmonia				x	
Dinâmica				x	
Respeito do estilo			x		
Articulação				x	
Fraseado			x		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 5 min

Observações: muito bom

**Professor A – aluno 1**

**13/05/2011 - Aula 4**

### 1. Técnica

#### 1.4. Escalas

**Ré M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução				x	
Igualdade (som)				x	
Passagem de polegar				x	
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)				x	
Dinâmica				x	

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

**Ré M**

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)				x	
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)					x
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min  
Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.299,nº2

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia				x	
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Coordenação motora				x	
Velocidade de execução			x		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações: ao trabalhar esta peça foram feitas correcções de fraseio especialmente na mão direita. No acorde final, a professora optou por anular uma das notas pois o acorde exigia uma abertura de mão demasiado grande para o aluno.

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não existe no programa do aluno em análise

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifónica

Invenção a duas vozes nº1

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Respeito do estilo			x		
Articulação				x	
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: devido ao facto de o aluno ter hesitado nalgumas dedilhações, foi dada especial atenção á correcção das mesmas. Foi também corrigido o fraseio do tema.

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz			x		
Tocar as várias vozes em combinações diferentes		x			
Cantar e tocar simultaneamente	x				
Percepção da polifonia total		x			

Como o aluno estava ainda com dificuldades de leitura, não foi possível trabalhar com os parâmetros assinalados no quadro acima.

### 2.2 Sonatina

Não foi abordado nesta aula.

### 2.3 Peça

Não foi abordada nesta aula-

### 2.4. Peça portuguesa

Não foi abordada nesta aula.

**1 – Técnica****1.5. Escalas****Ré m****A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora				<b>x</b>	
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

**1.2. Arpejos****Ré m****A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora				<b>x</b>	
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica			<b>x</b>		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.299,nº2

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica				x	
Coordenação motora				x	
Velocidade de execução			x		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não constam no programa deste aluno.

## 2. Repertório

### 2.1.Obra polifónica

J.S.Bach, invenção a duas vozes nº1

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia			x		
Harmonia			x		
Dinâmica				x	
Respeito do estilo			x		
Articulação			x		
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 7 min

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz			x		
Tocar as várias vozes em combinações diferentes		x			
Cantar e tocar simultaneamente		x			
Percepção da polifonia total			x		

## 2.2 Sonatina

W.A.Mozart, sonatina vienense, 4º andamento

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia			x		
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo				x	
Articulação				x	
Fraseado			x		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 13 min

Observações:

## 2.3 Peça

Não foi abordada nesta aula.

## 2.4. Peça portuguesa

Não foi abordada nesta aula.

**Professor A – aluno 1**

**27/05/2010 – aula 6**

## 1 – Técnica



## 2.1. Escalas

Ré m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução				x	
Igualdade (som)				x	
Passagem de polegar				x	
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)				x	
Dinâmica				x	

B

Tempo dispendido (aproximadamente). 5 min  
Observações:

## 1.2. Arpejos

Ré m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução				x	
Igualdade (som)				x	
Passagem de polegar				x	
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)				x	
Dinâmica				x	

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min  
Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**Czerny op.299,nº2****A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia				x	
Harmonia			x		
Dinâmica			x	x	
Coordenação motora					x
Velocidade de execução			x		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

**1.3.2. Estudos de expressividade**

Não constam no programa deste aluno.

**2. Repertório****2.1.Obra polifônica****J.S.Bach, invenção a duas vozes nº1****A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					x
Ritmo			x		
Melodia				x	
Harmonia			x		
Dinâmica				x	
Respeito do estilo				x	
Articulação			x		
Fraseado				x	

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: foram corrigidos alguns problemas de texto e o final foi um pouco precipitado. Efectuaram-se também algumas correcções de dinâmica e fraseado, essencialmente foi pedido ao aluno para enfatizar os crescendos nas progressões harmónicas; algumas dedilhações foram também revistas.

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz				x	
Tocar as várias vozes em combinações diferentes			x		
Cantar e tocar simultaneamente		x			
Percepção da polifonia total			x		

## 2.2 Sonatina

W.A.Mozart, sonatina vienense, 4º andamento

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo				x	
Melodia			x		
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação			x		
Fraseado			x		

B

Tempo dispendido aproximadamente: 5 min

Observações: o aluno demonstrou bastante respeito pelo texto, embora tivessem surgido algumas inseguranças em passagens específicas.

## 2.3 Peça

Não foi abordada nesta aula.

## 2.4. Peça portuguesa

António Fragoso, “Ária”

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo			x		
Melodia				x	
Harmonia				x	

Dinâmica				x	
Respeito do estilo				x	
Articulação				x	
Fraseado				x	

## B

Tempo dispendido aproximadamente: 5 min

Observações: o aluno demonstrou uma sonoridade e controle de som excelentes. Foram apenas efectuados alguns ajustes a nível de memória e precisão rítmicas.

<b>Professor A</b>	<b>aluno 2</b>
--------------------	----------------

### Programa anual do aluno

#### 1º período

Czerny op.849, nºs 4 e 5

J.S.Bach, 23 peças fáceis, nº16

Fernando Lopes Graça, “Melodia de estante”

C.Camilleri, “Á la mode”

#### 2º período

Czerny op.849, nºs 6,14 e 26

J.S.Bach, 23 peças fáceis, nº9

Schubert, momento musical, op.94,nº3

#### 3º período

Czerny op.849, nº 28 e 29

Czerny op.299, nº1

J.S.Bach, invenção a duas vozes nº1

W.A.Mozart, sonata kv 545 em Dó M, 1º andamento

António Fragoso, “Dança”

<b>Professor A – aluno 2</b>	<b>8/04/2011 – aula 1</b>
------------------------------	---------------------------

### 1.1.Escalas

Lá M

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)			x		
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)				x	
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min  
Observações:

### 1.2. Arpejos

Lá M

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica			x		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min  
Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.849, nº14

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia				x	
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Coordenação motora				x	
Velocidade de execução			x		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não constam do programa deste aluno

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

J.S.Bach, 23 peças fáceis nº9

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação			x		
Fraseado				x	

B

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz				x	
Tocar as várias vozes em combinações diferentes		x			

Cantar e tocar simultaneamente		x			
Percepção da polifonia total			x		

## 2.2 Sonatina

Não foi abordada nesta aula.

## 2.3 Peça

C.Camilleri, “Á la mode”

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia				x	
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo		x			
Articulação			x		
Fraseado			x		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações:

## 2.4. Peça portuguesa

Não foi abordada nesta aula.

<b>Professor A – aluno 2</b>	<b>29/04/2011 – aula 2</b>
------------------------------	----------------------------

## 1.1.Escalas

**Lá b M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
--	--------------	------------	-----	-----------	-----------

Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

**Lá b M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			<b>x</b>		
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**Czerny op.849, n°26**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			<b>x</b>		
Ritmo			<b>x</b>		
Melodia		<b>x</b>			



Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Coordenação motora			x		
Velocidade de execução		x			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não foi abordado nesta aula.

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

#### J.S. Bach, invenção a duas vozes nº1

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo		x			
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação		x			
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz	x				
Tocar as várias vozes em combinações diferentes	x				
Cantar e tocar simultaneamente		x			
Percepção da polifonia total	x				

### 2.2 Sonatina

Não foi abordada nesta aula.

### 2.3 Peça

António Fragoso, “Dança”

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica			x		
Respeito do estilo		x			
Articulação			x		
Fraseado			x		

B

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

Não foi abordada nesta aula.

Professor A – aluno 2

06/05/2011 – aula 3

### 1 – Técnica

#### 1.1.Escalas

Lá b M

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
--	--------------	------------	-----	-----------	-----------

Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)			x		
Passagem de polegar				x	
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica			x		

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

Lá b M

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.849, n°26

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		

Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Coordenação motora				x	
Velocidade de execução				x	

## B

Tempo dispendido (aproximadamente): 20 min

Observações: O estudo abordado é de bastante dificuldade técnica para o grau. A velocidade na parte inicial da peça estava um pouco elevada pois o andamento parecia precipitado. A mão esquerda e a memória precisam ainda de pequenos ajustes mas no geral o estudo está bastante seguro.

### 1.3.2. Estudos de expressividade

Não foi abordado nesta aula.

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

**J.S.Bach, invenção a duas vozes nº1**

## A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação			x		
Fraseado			x		

## B

Tempo dispendido aproximadamente: 8 min

Observações: A dificuldade maior nesta aula e nesta obra foi a realização da ornamentação. Como estava a prejudicar a fluidez das frases optou-se por corrigir apenas o ornamento. Primeiro a realização do mesmo a começar pela nota superior, pois o aluno estava a tocar a começar na nota inferior. E posteriormente foi também trabalhada a acentuação do ornamento. Logo apenas a mão direita foi trabalhada.

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz			x		
Tocar as várias vozes em combinações diferentes		x			
Cantar e tocar simultaneamente		x			
Percepção da		x			

polifonia total					
-----------------	--	--	--	--	--

## 2.2 Sonatina

Não foi abordada nesta aula.

## 2.3 Peça portuguesa

António Fragoso, “Dança”

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					x
Ritmo				x	
Melodia			x		
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação				x	
Fraseado			x		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 2 min

Observações: O aluno tocou a peça duas vezes do início ao fim, Na primeira vez foi pedido para o aluno aplicar mior peso nas notas graves mas sem atacar a nota de cima. Na 2º vez, o professor sugeriu um maior destaque a nível dinâmica.

## 2.4. Peça

Não foi abordada nesta aula.

<b>Professor A – aluno 2</b>	<b>13/05/2011 – aula 4</b>
------------------------------	----------------------------

## 1.Técnica

### 1.1.Escalas

**Fá M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		

Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica			<b>x</b>		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

## 1.2. Arpejos

**Fá M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**Czerny op.299, nº1**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			<b>x</b>		
Ritmo			<b>x</b>		
Melodia			<b>x</b>		
Harmonia			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			
Coordenação				<b>x</b>	

motora					
Velocidade de execução			x		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

**Czerny op.849, n°29**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				x	
Ritmo				x	
Melodia				x	
Harmonia				x	
Dinâmica				x	
Coordenação motora				x	
Velocidade de execução				x	

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações: Melhorou muito em relação á última aula.

<b>Professor A – aluno 2</b>	<b>20/05/2011 – aula 5</b>
------------------------------	----------------------------

## 1.Técnica

### 1.1.Escalas

**Fá M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)				x	
Passagem de polegar			x		
Coordenação			x		

Motora					
Constituição da escala (notas)				<b>x</b>	
Dinâmica			<b>x</b>		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

**Fá M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			<b>x</b>		
Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)				<b>x</b>	
Dinâmica			<b>x</b>		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**Czerny op.849, n°29**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas				<b>x</b>	
Ritmo				<b>x</b>	
Melodia					<b>x</b>
Harmonia				<b>x</b>	
Dinâmica					<b>x</b>
Coordenação motora				<b>x</b>	
Velocidade de				<b>x</b>	



execução					
----------	--	--	--	--	--

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 2.3 Peça portuguesa

Não foi abordada nesta aula.

### 2.4. Peça

**F.Schubert, Momento Musical op.94,nº3**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Respeito do estilo			x		
Articulação		x			
Fraseado			x		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

<b>Professor A – aluno 2</b>	<b>27/05/2011 – aula 6</b>
------------------------------	----------------------------

### 1.Técnica

#### 1.1.Escalas

**Fá M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução				x	
Igualdade (som)				x	
Passagem de polegar				x	
Coordenação Motora				x	
Constituição da escala (notas)				x	

Dinâmica				<b>x</b>	
----------	--	--	--	----------	--

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

## 1.2. Arpejos

**Fá M**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			<b>x</b>		
Igualdade (som)			<b>x</b>		
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora				<b>x</b>	
Constituição da escala (notas)				<b>x</b>	
Dinâmica			<b>x</b>		

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Não foi abordado nesta aula.

## 2.Repertório

### 2.1. Obra polifónica

Não foi abordada nesta aula.

### 2.2 Sonatina

**W.A.Mozart,Sonata facile**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		

Melodia			x		
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação			x		
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: apesar das melhoras, os ornamentos que haviam sido trabalhados na última aula em que a sonata foi abordada, não obtiveram melhoras.

### 2.3. Peça

**F.Schubert, Momento Musical op.94,nº3**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia			x		
Dinâmica			x		
Respeito do estilo			x		
Articulação		x			
Fraseado			x		

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

### 2.4 Peça portuguesa

Não foi abordada nesta aula.

**Professor B**

**aluno 3**

### Programa de todo o ano lectivo

#### 1º Período

Escalas e arpejos: Sol M e m; Dó # M e m

Estudos: Czerny op.849,nº8

Obra polifónica: Bach, 23 peças fáceis, nº17

Sonatina ou Sonata: Sonata Beethoven, op.49,nº2, 2º Andamento

Peça: Kabalewky, Prelúdio op.39,nº19

## 2º Período

Escala/arpejos: Mi M e m; Si M e m

Estudos: Czerny op.849, nº6  
Czerny op.299, nº3

Obra polifônica: Bach, 23 peças fáceis, nº4

Sonatina/Sonata: Beethoven, sonata op.49,nº2, 2º Andamento

Peça: Schostakovich, peça nº 21

## 3º Período

Escala/arpejos: Ré M e m; Lá M e m

Estudos: Czerny op.849,nº12

Obra polifônica: Bach, 23 peças fáceis nº7

Sonatina/Sonata: Beethoven, sonata op.49,nº2,2ºandamento

Peça: Botelho Leitão, “A Cabra Cega”

**Professor B - aluno 3**

**08/04/2011 – aula 1**

## **1 – Técnica**

### **1.1.Escalas**

**Si M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		x			
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

## 1.2. Arpejos

Si M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		x			
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar	x				
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.849,nº6

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas			x		
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

## **2. Repertório**

### **2.1.Obra polifónica**

**Bach 23 peças fáceis, nº 4**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz		x			
Tocar as várias vozes em combinações diferentes	x				
Cantar e tocar simultaneamente	x				
Percepção da polifonia total	x				

## 2.2 Sonatina

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

B

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

## 2.3 Peça

Schostakovich, peça nº21

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação		x			
Fraseado		x			

B

Tempo dispendido aproximadamente: 5 min

Observações:

## 2.4. Peça portuguesa

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					

Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

**Professor B - aluno 3**

**29/04/2011 – aula 2**

## **1 – Técnica**

### **1.1.Escalas**

#### **Lá M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	<b>x</b>				
Igualdade (som)	<b>x</b>				
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações:

### **1.2. Arpejos**

#### **Si M e m**



A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)	x	x			
Passagem de polegar	x				
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.849, nº 12

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas	x				
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução	x				

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					

Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

## 2. Repertório

### 2.1.Obra polifónica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

### 2.2 Sonatina

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					

Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

### 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

**Botelho Leitão, “A Cabra Cega”**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

**Professor B - aluno 3**

**06/05/2011 – aula 3**

## 1 – Técnica

### 1.1.Escalas

#### Lá M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		x			
Igualdade (som)	x				
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

#### Lá M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.849, nº 12

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução	x				

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

B

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

### 2. Repertório

#### 2.1. Obra polifónica

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					

Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

## 2.2 Sonatina

**L.V.Beethoven, sonata op.49, n°2, 2 andamento**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica		x			
Respeito do estilo	x				
Articulação		x			
Fraseado	x				

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações:

## 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					

Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

#### 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

<b>Professor B - aluno 3</b>	<b>13/05/2011 – aula 4</b>
------------------------------	----------------------------

#### 1 – Técnica

##### 1.1.Escalas

##### Lá M e m

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar			<b>x</b>		
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		

Dinâmica		<b>x</b>			
----------	--	----------	--	--	--

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

## 1.2. Arpejos

**Lá M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)			<b>x</b>		
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**Czerny op.849, nº 12**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		<b>x</b>			
Ritmo	<b>x</b>				
Melodia		<b>x</b>			
Harmonia		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				
Coordenação motora		<b>x</b>			
Velocidade de execução	<b>x</b>				

**B**



Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações: A aluna demonstrou algumas dificuldades em certas passagens. Foram feitas diversas correcções. A primeira consistiu aproveitar melhor o material temático ao longo do estudo. Sabendo bem a primeira nota de cada quatro semicolcheias, que é a notas mais aguda, é muito mais fácil a nível de orientação no teclado. De seguida após a aluna tocar verificou-se que não estava a realizar o staccato com a convicção necessária nem com a ponta do dedo como é o mais correcto neste tipo de desenho. Foi pedido á aluna para se focar mais na parte digital e no tempo forte. A aluna foi também ilucidada a perceber a estrutura harmónica da peça para falhar menos notas e entender a sequência das mesmas. Foram executados exercícios de velocidade digital e de libertação do pulso, pois estava muito tenso e consequentemente bloqueado.

### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

## 2. Repertório

### 2.1.Obra polifónica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo					
Articulação	x				
Fraseado		x			

## B

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: A professora tocou alternadamente com a aluna a mão esquerda e direita, executando cada uma voz. Posteriormente a aluna tocou a peça na totalidade com alguma dificuldade e voltou portanto a ser necessário efectuar um estudo mãos separadas. Foi pedido á aluna para fazer o trabalho de junção de mãos principalmente nas secções em que a mão esquerda muda a linha harmónica.

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz		x			
Tocar as várias vozes em combinações diferentes	x				
Cantar e tocar simultaneamente	x				
Percepção da polifonia total		x			

## 2.2 Sonatina

### A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

### B

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

## 2.3 Peça

### A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

## 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

**Professor B - aluno 3**

**20/05/2011 – aula 5**

## 1 – Técnica

### 1.1.Escalas

**Ré M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	<b>x</b>				
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora			<b>x</b>		
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

## 1.2. Arpejos

**Ré M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)	x				
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**Czerny op.849, nº 12**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia			x		
Dinâmica	x				
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução		x			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifónica

**Bach, 23 peças fáceis nº7**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo			x		
Melodia			x		
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Respeito do estilo	x				
Articulação		x			
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz		x			
Tocar as várias vozes em combinações diferentes		x			
Cantar e tocar simultaneamente	x				
Percepção da polifonia total		x			

### 2.2 Sonatina

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

**Botelho Leitão, “A Cabra Cega”**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas	x				
Ritmo	x				
Melodia		x			
Harmonia		x			
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 5 min  
 Observações:

<b>Professor B - aluno 3</b>	<b>27/05/2011 – aula 6</b>
------------------------------	----------------------------

## 1 – Técnica

### 1.1.Escalas

#### Ré M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução			x		
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)			x		
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min  
 Observações:

### 1.2. Arpejos

#### Ré M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		x			
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar			x		
Coordenação Motora			x		
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica		x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações: Surgiram algumas dúvidas no registo agudo e na dedilhação dos arpejos. Frequentemente a aluna confundiu a utilização do quarto dedo com o terceiro dedo.

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifónica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					



Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

## 2.2 Sonatina

**L.V.Beethoven, Sonata op.49 n°2, 2º andamento**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas	x				
Ritmo			x		
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica			x		
Respeito do estilo		x			
Articulação		x			
Fraseado	x				

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: Surgiram algumas notas erradas assim como bastantes hesitações e paragens. A aluna demonstrou também problemas na coordenação, o tempo dedicado a esta obra, foi para a correcção de notas erradas. Foi visível também gestos desnecessários e sem sentido musical.

## 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
--	--------------	------------	-----	-----------	-----------

Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

#### **2.4. Peça portuguesa**

**Botelho Leitão, “A Cabra Cega”**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas	x				
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia		x			
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações: A linha da mão esquerda não estava suficientemente segura ao nível do texto. na última aula a peça já se encontrava bastante avançada, mas como não foi trabalhada em casa, não só não avançou, como regrediu.

**Professor C**

**aluno 4**

#### **Programa ano lectivo**

##### 1º Período

Escalas/arpejos: Fá # M e m; Dó # M e m

Estudos: Czerny op.849, nº16

Obra polifónica: Bach, 23 peças fáceis, nº2

Sonatina: Kuhlau, sonatina op.20,nº1

Peça: Hunten, “Country Dance”

## 2º Período

Escala/arpejos: Ré m e m, Mi M e m

Estudos: Czerny op.299,nº9  
Czerny op.849, nº8

Obra polifônica: Bach, 23 peças fáceis, nº19

Sonatina: Kuhlau, sonatina op.20, nº1

Peça: Schostakovich, peça nº 6 (do livro de peças infantis)

## 3º Período

Escala/arpejos: Fá M e m, Si b M e m

Estudos. Heller op.45,nº2

Obra polifônica: Bach, 23 peças fáceis, nº4

Sonatina: Kuhlau, sonatina op.20,nº1

Peça: Sérgio Azevedo, peça nº2 (do livro “4 peças simples”)

**Professor C - aluno 4**

**08/04/2011 – aula 1**

## **1 – Técnica**

### **1.1.Escalas**

**Mi M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		x			
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar	x				
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

### **1.2. Arpejos**

## Mi M e m

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)	x				
Passagem de polegar	x				
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x	x			

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

Czerny op.849,nº8

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução	x				

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 20 min

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					

Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):  
Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

### 2.2 Sonatina

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					

Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

**Professor C - aluno 4**

**29/04/2011 – aula 2**

## **1 – Técnica**

### **1.1.Escalas**

**Si b M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)	x				
Passagem de polegar	x				
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min  
Observações:

### **1.2. Arpejos**

**Si b M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)	x				
Passagem de	x				

polegar					
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica		x			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

##### Heller op.45,nº2

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo	x				
Melodia	x				
Harmonia	x				
Dinâmica		x			
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min



Observações:

## 2. Repertório

### 2.1.Obra polifônica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

### 2.2 Sonatina

**Kuhlau, sonatina op.20,nº1**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas	x				
Ritmo	x				
Melodia	x				
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do	x				

estilo					
Articulação	x				
Fraseado	x				

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações: houve uma falta de trabalho de casa por parte do aluno.

### 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

**Professor C - aluno 4**

**03/05/2011 – aula 3**

### 1 – Técnica

### 1.1.Escalas

**Si b M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	<b>x</b>				
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora		<b>x</b>			
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min  
Observações:

### 1.2. Arpejos

**Si b M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	<b>x</b>				
Igualdade (som)	<b>x</b>				
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora		<b>x</b>			
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica		<b>x</b>			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min  
Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

## 2.2 Sonatina

**Kuhlau, sonatina op.20,nº1, “Allegro”**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas	x				
Ritmo	x				
Melodia	x				
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado	x				

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações: não houve evolução em relação á última aula. Todo o tempo com esta obra foi dedicado á junção de mãos, houve muitas falhas ao nível de texto e muita falta de concentração ao corrigir os erros. A aluna demonstrou sérias dificuldades em coordenação motora. Sobretudo, a aluna não conseguia adequar o que está escrito no texto á execução no teclado.

## 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					

Fraseado					
----------	--	--	--	--	--

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

#### 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
Observações:

<b>Professor C - aluno 4</b>	<b>10/05/2011 – aula 4</b>
------------------------------	----------------------------

#### 1 – Técnica

##### 1.1.Escalas

**Si b M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução		<b>x</b>			
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora		<b>x</b>			
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

## 1.2. Arpejos

**Si b M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)		x			
Passagem de polegar		x			
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica		x			

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min

Observações:

## 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					

Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):  
Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifónica

**Bach, 23 peças fáceis, nº4**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo	x				
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado	x				

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 25 min  
Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz		x			
Tocar as várias vozes em combinações diferentes	x				
Cantar e tocar simultaneamente	x				
Percepção da polifonia total		x			

### 2.2 Sonatina

**A**



	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

**Professor C - aluno 4**

**17/05/2011 – aula 5**

**1 – Técnica**

**1.1. Escalas**

**Fá M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				
Igualdade (som)	x				
Passagem de polegar	x				
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min  
Observações:

**1.2. Arpejos**

**Fá M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	x				

Igualdade (som)	x				
Passagem de polegar	x	x			
Coordenação Motora		x			
Constituição da escala (notas)		x			
Dinâmica	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3. Estudos

#### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente):

Observações:

#### 1.3.2. Estudos de expressividade

**Heller op.45, nº2**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução	x				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 15 min  
 Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifônica

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:  
 Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz					
Tocar as várias vozes em combinações diferentes					
Cantar e tocar simultaneamente					
Percepção da polifonia total					

### 2.2 Sonatina

**Kuhlau, sonatina op.20,nº1,1º andamento**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			

Melodia	x				
Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação	x				
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 15 min

Observações:

### 2.3 Peça

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

### 2.4. Peça portuguesa

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações:

**Professor C - aluno 4**

**24/05/2011 – aula 6**

## 1 – Técnica

### 1.1.Escalas

**Fá M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	<b>x</b>				
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora		<b>x</b>			
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.2. Arpejos

**Fá M e m**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Velocidade de Execução	<b>x</b>				
Igualdade (som)		<b>x</b>			
Passagem de polegar		<b>x</b>			
Coordenação Motora		<b>x</b>			
Constituição da escala (notas)		<b>x</b>			
Dinâmica	<b>x</b>				

**B**

Tempo dispendido (aproximadamente): 5 min

Observações:

### 1.3. Estudos

### 1.3.1. Estudos de virtuosidade

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Coordenação motora					
Velocidade de execução					

B

Tempo dispendido (aproximadamente):  
Observações:

### 1.3.2. Estudos de expressividade

Heller op.45, nº2

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia		x			
Dinâmica		x			
Coordenação motora		x			
Velocidade de execução	x				

B

Tempo dispendido (aproximadamente): 10 min  
Observações:

## 2. Repertório

### 2.1. Obra polifónica

Bach, 23 peças fáceis nº4

A

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			

Harmonia	x				
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação		x			
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações:

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Percepção de cada voz		x			
Tocar as várias vozes em combinações diferentes		x			
Cantar e tocar simultaneamente	x				
Percepção da polifonia total		x			

## 2.2 Sonatina

**Kuhlau, sonatina op.20,nº1,1º andamento**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			
Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia		x			
Dinâmica	x				
Respeito do estilo	x				
Articulação		x			
Fraseado		x			

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 10 min

Observações: Embora a obra ainda possua algumas lacunas, ao nível de estilo e dinâmica, o aluno evoluiu em relação às outras aulas.

## 2.3 Peça

**Sérgio Azevedo, peça nº2 (do livro 4 peças simples)**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas		x			



Ritmo		x			
Melodia		x			
Harmonia	x				
Dinâmica		x			
Respeito do estilo	x				
Articulação		x			
Fraseado	x				

**B**

Tempo dispendido aproximadamente: 5 min

Observações:

#### **2.4. Peça portuguesa**

**A**

	Insuficiente	Suficiente	Bom	Muito Bom	Excelente
Notas					
Ritmo					
Melodia					
Harmonia					
Dinâmica					
Respeito do estilo					
Articulação					
Fraseado					

**B**

Tempo dispendido aproximadamente:

Observações: